P. E. EASTERLING – B. M. W. KNOX
ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
Ν. ΚΟΝΟΜΗ, ΧΡ. ΓΡΙΜΠΑ, Μ. ΚΟΝΟΜΗ

ΕΒΔΟΜΗ ΕΚΔΟΣΗ ΑΝΑΘΕΩΡΗΜΕΝΗ
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ Α. ΣΤΕΦΑΝΗ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΔΗΜ. Ν. ΠΑΠΑΔΗΜΑ
ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 8, Τηλ. 36.27.318
ΑΘΗΝΑ 2005

Η παρούσα έκδοση της Ιστορίας της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας των Easterling-Knox βελτιώθηκε με την απομάκρυνση παροραμάτων και με μικροδιορθώσεις από την κ. **Αλ. Ροζοκόκη,** ερευνήτρια του Κ.Ε.Ε.Ε.Σ. της Ακαδημίας Αθηνών και τον καθηγητή **Ν. Κονομή.**

ISBN 960-206-082-4

Τίτλος πρωτοτύπου:

THE CABRIDGE HISTORY OF CLASSICAL LITERATURE. I: GREEK LITERATURE

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΔΗΜ. Ν. ΠΑΠΑΔΗΜΑ, Ιπποκράτους 8 ΑΘΗΝΑ – τηλ. 210-36.27.318.

ΠΡΩΤΗ ΕΚΔΟΣΗ	1990
ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΚΔΟΣΗ ΑΝΑΘΕΩΡΗΜΕΝΗ	1994
ΤΡΙΤΗ ΕΚΔΟΣΗ ΑΝΑΘΕΩΡΗΜΕΝΗ	1999
ΤΕΤΑΡΤΗ ΕΚΔΟΣΗ ΑΝΑΘΕΩΡΗΜΕΝΗ	2000
ΠΕΜΠΤΗ ΕΚΔΟΣΗ ΑΝΑΘΕΩΡΗΜΕΝΗ	2002
ΕΚΤΗ ΕΚΔΟΣΗ ΑΝΑΘΕΩΡΗΜΕΝΗ	2003

Επιμέλεια πρώτης έκδοσης και επιλογή μεταφράσεων των παραθεμάτων: Ν. Κονομής

Επιμέλεια έκδοσης: Α. Στεφανής

ΕΚΤΥΠΩΣΗ-ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ: Γραφικές Τέχνες «ΜΕΛΙΣΣΑ»

57021 Ασπροβάλτα, Θεσ/νίκης, τηλ. 23970-23.313

Μακέτα εξωφύλλου: Γιάννης Λεκκός

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΙΝΑΚΕΣ

(ανάμεσα στις σελίδες 352 και 353)

VIIα Προσωπείο τραγικής ηρωίδας. Θραύσμα ερυθρόμορφης οινοχόης από την Αθήνα, π. 470-460 π.Χ. Μουσείο Αγοράς inv. P. 11810. Φωτογραφία: Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών.

VIIβ Γυναικείο τραγικό προσωπείο. Θραύσμα ερυθρόμορφου αγγείου από την Αθήνα, π. 400 π.Χ. Würzburg, Martin von Wagner Museum inv. H 4781. Φωτογραφία: Μουσείο.

VIIγ Ηθοποιός που κρατά το προσωπείο του. Θραύσμα πολύχρωμου αγγείου από τον Τάραντα, π. 340 π.Χ. Würzburg, Martin von Wagner Museum inv. H 4600. Φωτογραφία: Μουσείο.

VIII Ηθοποιοί, χορός σατύρων, *αυλητής*, θεατρικός συγγραφέας και λυράρης. Το αγγείο του Προνόμου: ερυθρόμορφος ελικωτός κρατήρας από την Αθήνα, π. 400 π.Χ. Furtwängler-Reichhold (1921).

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η 'αρχαία ελληνική λογοτεχνία' δεν ορίζεται εύκολα. Δεν υπάρχει δυσκολία στην τοποθέτηση της έναρξής της στην αρχαϊκή περίοδο, αλλά η επιλογή της ημερομηνίας που ορίζει τη λήξη της θα είναι οπωσδήποτε αυθαίρετη, εφόσον η λογοτεχνική παραγωγή στην ελληνική γλώσσα συνεχίστηκε για αιώνες αφότου ο αρχαίος κόσμος έπαψε να είναι με οποιαδήποτε έννοια κλασικός. Εδώ δεν γίνεται καμιά προσπάθεια να ασχοληθούμε με τη χριστιανική λογοτεχνία, που θα δικαιολογούσε έναν ολόκληρο τόμο, ή με τα κλασικίζοντα έργα των πρώιμων βυζαντινών συγγραφέων· θεωρήθηκε καλύτερο να κλείσουμε τον τόμο με το τέλος της περιόδου της σταθερότητας του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού του 3ου αιώνα μ.Χ. Ακόμη και μ' αυτή τη σχετικά πρώιμη τελική χρονολογία η περίοδος που καλύπτεται είναι πολύ μεγάλη —ξεπερνά τα χίλια χρόνια— κι υπάρχει πλούτος και σωζόμενου υλικού και πληροφοριών για το πολύ μεγαλύτερο σώμα της λογοτεχνίας που τώρα είναι χαμένη. Η έμφαση αυτής εδώ της θεώρησης δόθηκε κυρίως σε έργα που σώζονται ακόμη, έχουν ουσιαστικό λογοτεχνικό ενδιαφέρον, ή άσκησαν επιρροή στη μεταγενέστερη λογοτεχνία. Μέσα στο γενικό αυτό σχήμα προσέχτηκαν ιδιαίτερα τα κείμενα που ανακαλύφθηκαν πρόσφατα: σπουδαίο χαρακτηριστικό της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας είναι ότι αυτή αυξάνεται συνεχώς. Οι αναφορές στο πρωτότυπο είναι μοιρασμένες άνισα: πιο εκτεταμένα δείγματα δίνονται από κείμενα που δεν είναι ακόμη πλατιά διαθέσιμα, και περισσότερη ποίηση παρά πεζός λόγος παρατίθενται στα Ελληνικά. Το πλαίσιο ιστορικών γεγονότων και την ανάπτυξη ιδεών σε μια τόσο μακρά και διαφορετική περίοδο έπρεπε να τα χειριστεί κανείς μόνο περιστασιακά, για να κρατήσει τον τόμο σε κάποια όρια, αλλά ο αναγνώστης που ακολουθεί τον χονδρικά χρονολογικό μίτο θα κερδίσει κάποια αίσθηση από τις εναλλασσόμενες προτιμήσεις και τις λογοτεχνικές αξίες των μορφωμένων Ελλήνων μέσα στους αιώνες.

Πληρέστερη τεκμηρίωση για τους βίους και τα έργα των συγγραφέων που συζητούνται βρίσκεται στα Παραρτήματα, όπου δίνονται λεπτομέρειες για τις εκδόσεις, συλλογές αποσπασμάτων, μεταφράσεις και κριτικές μελέτες. Ο κατάλογος των Έργων που αναφέρονται στο Κείμενο μαζί με τον κατάλογο των Συντομογραφιών δίνουν πλήρως τις παραπομπές που αναφέρονται σε συντομευμένη μορφή στις υποσημειώσεις.

Ένα εγχείρημα με συνεργάτες αυτού του είδους οφείλει πολλά σε μεγάλο αριθμό ανθρώπων. Οι εκδότες και οι επιμελητές της έκδοσης θα ήθελαν να αναγνωρίσουν ιδιαίτερα τη βοήθεια, για λογαριασμό των συνεργατών που αναφέρονται, στον Καθηγητή Christian Habicht, τον Καθηγητή C. P. Jones (G. W. Bowersock)· τον κ. E. L. Bowie, τη δ. J. M. Reynolds, τον Καθηγητή R. P. Winnington-Ingram (P. E. Easterling)· τον Καθηγητή B. R. Rees

(A. A. Long)· τον Καθηγητή Hugh Lloyd-Jones (R. P. Winnington-Ingram). Ο κ. Martin Drury είναι άξιος ιδιαίτερης αναγνώρισης για το έργο του ως εκδότη του Παραρτήματος των Συγγραφέων και Έργων και ως συγγραφέα του Μετρικού Παραρτήματος. Η Jenny Morris συνέταξε το Ευρετήριο.

Οι επιμελητές της έκδοσης επιθυμούν να ευχαριστήσουν θερμότατα τους συνεργάτες για την υπομονή τους μπροστά σε μεγάλες καθυστερήσεις, που περιέπλεξαν την παραγωγή του τόμου, και τους εκδότες για τη σταθερή και δημιουργική υποστήριξή τους.

P. E. E.
B. M. W. K.

ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΕΚΔΟΣΗ

Η μετάφραση του τμήματος για το δράμα έγινε από τη δ. Χριστίνα Γρίμπα και του Παραρτήματος από τη δ. Μαρία Κονομή. Το υπόλοιπο μέρος του βιβλίου μεταφράστηκε από τον καθηγητή Νικ. Κονομή που είχε και την επιμέλεια της έκδοσης. Με αστερίσκο στο κάτω μέρος της σελίδας σημειώνονται οι διευκρινιστικές σημειώσεις που κρίθηκαν αναγκαίες, ενώ μέσα σε αγκύλες στο κείμενο περικλείονται μερικές προσθήκες που επίσης κρίθηκαν αναγκαίες κυρίως για λόγους σαφήνειας. Μερικές αβλεψίες του πρωτοτύπου διορθώθηκαν σιωπηρά. Οι μεταφραστές είχαν την συμπαράσταση αρκετών μελών του προσωπικού του κλασικού Τμήματος του Α.Π.Θ. τους οποίους ευχαριστούν. Ιδιαίτερα εκφράζουμε τις θερμές μας ευχαριστίες στον καθηγητή Δ. Ιακώβ για πολλαπλή βοήθεια και στον κ. Αθ. Στεφανή, δ. φ., για επικούρηση σχετικά κυρίως με το Ευρετήριο.

ΓΙΑ ΤΗ ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΚΔΟΣΗ

Ο αρχικός σκοπός της Ιστορίας της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας *ήταν να φέρει σε επαφή όσο το δυνατόν περισσότερους αναγνώστες με την κοινή κληρονομιά τους. Η ωραία αυτή μετάφραση υπήρξε εξαιρετικά επιτυχής, προάγοντας αυτό το σκοπό και καταδεικνύοντας ότι η αρχαία ελληνική λογοτεχνία εξακολουθεί να μας συγκινεί.*

P. E. Easterling
Φεβρουάριος 1993

Ο εκδότης επιθυμεί να ευχαριστήσει τους μεταφραστές και τους πολλούς φίλους, που του κοινοποίησαν τις βελτιωτικές τους προτάσεις, και κυρίως τον επίκουρο καθηγητή της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών κ. Ν. Γεωργαντζόγλου για την ιδιαίτερη συμβολή του στην προετοιμασία της δεύτερης αναθεωρημένης έκδοσης της Ιστορίας της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

BT	Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana (Λιψία και Στουτγάρδη)
Budé	Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé (Παρίσι)
Bursian	Bursian's *Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft* (Βερολίνο, 1873-1945)
CAF	T. Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta* (Λιψία, 1880-8)
CAH	*Cambridge Ancient History* (Καίμπριτζ, 1923-39)
CAH²	2η έκδ. (Καίμπριτζ, 1961-)
CHCL	*Cambridge History of Classical Literature* (Καίμπριτζ, 1982-5)
CGF	G. Kaibel, *Comicorum Graecorum Fragmenta* (Βερολίνο, 1899)
CGFP	C. F. L. Austin, *Comicorum Graecorum Fragmenta in papyris reperta* (Βερολίνο, 1973)
CIL	*Corpus Inscriptionum Latinarum* (Βερολίνο, 1863-)
CVA	*Corpus Vasorum Antiquorum* (Παρίσι και αλλού, 1925-)
Christ-Schmid-Stählin	W. von Christ, *Geschichte der griechischen Literatur*, αναθ. W. Schmid και O. Stählin (Μόναχο, 1920-24) 6η έκδ. (Πβ. Schmid-Stählin)
Diehl	E. Diehl, *Anthologia Lyrica Graeca* I (2η έκδ. 1936)· II (3η έκδ. 1949-52)
DFA	A.W. Pickard-Cambridge, The dramatic festivals of Athens. 2η έκδ., αναθ. J. Gould-D.M.Lewis (Οξφόρδη, 1968).
DK	H. Diels - W. Kranz, Die Fragmente der Vorsokratiker, 6η έκδ. (Βερολίνο, 1951-2)
DTC	A.W. Pickard-Cambridge, Dithyramb, tragedy and comedy, 2η έκδ., αναθ. T.B.L. Webster (Οξφόρδη, 1968).
Diehl	E. Diehl, Anthologia Lyrica Graeca I (2η έκδ. 1936)· II (3η έκδ. 1949-52)

FGrH	F. Jacoby, *Fragmente der griechischen Historiker* (Βερολίνο, 1923-)
FHG	C. Müller, *Fragmenta Historicorum Graecorum* (Βερολίνο, 1841-70)
FYAT	(εκδ.) M. Platnauer, *Fifty years (and Twelve) of classical scholarship* (Οξφόρδη, 1968)
GLK	H. Keil, *Grammatici Latini* (Λιψία, 1855-1923)
GLP	C. M. Bowra, *Greek lyric poetry,* 2η έκδ. (Οξφόρδη, 1961)
Gow-Page, *Hell. Ep.*	A. S. F. Gow-D. L. Page, *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams* (Καίμπριτζ, 1965)
Gow-Page, *Garland*	A. S. F. Gow-D. L. Page, *The Greek Anthology*: The Garland of Philip (Καίμπριτζ, 1968)
Guthrie	W.K.C. Guthrie, *A history of Greek Philosophy* (Καίμπριτζ, 1965-81)
IEG	M. L. West, *Iambi et Elegi Graeci* (Οξφόρδη, 1971-2)
IG	*Inscriptiones Graecae* (Βερολίνο, 1873-)
Kai	G. Kaibel, *Comicorum graecorum fragmenta*, I fasc. 1 *Doriensium comoedia mimi phlyaces* (Βερολίνο, 1899)
KG	R. Kühner-B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache: Satzlehre.* 4η έκδ. (Ανόβερο, 1955)
Lesky	A. Lesky, *A history of Greek literature,* μτφρ. J. Willis - C. de Heer (Λονδίνο, 1966).
Lesky, *TDH*	A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen,* 3η έκδ. (Γοτίγγη, 1972)
LSJ	Liddell-Scott-Jones, *Greek-English Lexicon,* 9η έκδ. (Οξφόρδη, 1925-40)
Loeb	Loeb Classical Library (Καίμπριτζ, Μασσ. και Λονδίνο)
OCD²	*Oxford Classical Dictionary,* 2η έκδ. (Οξφόρδη 1970)
OCT	Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis (Οξφόρδη)
Ol	A. Olivieri, *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia* (Νεάπολη, 1930)
Paravia	Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum (Τορίνο)
PLF	E. Lobel-D. Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta* (Οξφόρδη, 1963)
PMG	D. L. Page, *Poetae Melici Graeci* (Οξφόρδη, 1962)
PPF	H. Diels, *Poetarum Philosophorum Graecorum* Fragmenta (Βερολίνο, 1901)
Pfeiffer	R. Pfeiffer, *A history of classical scholarship* (Οξφόρδη, 1968)
Powell	J. U. Powell, *Collectanea Alexandrina* (Οξφόρδη, 1925)
Powell-Barber	J. U. Powell-E. A. Barber, *New Chapters in the history of*

	Greek Literature (Οξφόρδη, 1921), 2η σειρά (1929), 3η σειρά (ο Powell μόνος) (1933)
Preller-Robert	L. Preller, *Griechische Mythologie*, 4η έκδ., αναθ. C. Robert (Βερολίνο, 1894).
RAC	*Reallexikon für Antike und Christentum* (Στουτγάρδη, 1941-)
RE	A. Pauly-G.Wissowa-W. Kroll, *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft* (Στουτγάρδη, 1893-)
Roscher	W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (Λιψία, 1884-)
SEG	*Supplementum Epigraphicum Graecum* (Λέυντεν, 1923-71· Alphen aan den Rijn, 1979-)
SH	P. J. Parsons and H. Lloyd-Jones, *Supplementum hellenisticum* (Βερολίνο και Νέα Υόρκη, 1983)
SLG	D. L. Page, *Supplementum Lyricis Graecis* (Οξφόρδη, 1974)
SVF	H. von Arnim, *Stoicorum Veterum Fragmenta* (Λιψία, 1903-)
Schmid-Stählin	W. Schmid-O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur* (Μόναχο, 1929-48)
Snell	B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (Γοτίγγη, 1971-)
Spengel	L. Spengel, *Rhetores Graeci* (1853-6)· I ii αναθ. C. Hammer (Λιψία, 1894)
TGF	A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 2η έκδ. (Λιψία, 1889)
Walz	C. Walz, *Rhetores Graeci* (Στουτγάρδη, 1832-6)

1
ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΙ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΟΣΜΟ

1. ΑΠΟ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΣΤΗΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

Οι Έλληνες, που μας έδωσαν τα ονόματα, τις μορφές και τα κλασικά πρότυπα της τραγωδίας, της κωμωδίας, του έπους, της λυρικής και βουκολικής ποίησης, και, στην πραγματικότητα, σχεδόν κάθε λογοτεχνικού είδους που είναι γνωστό στη Δύση, δεν ανέπτυξαν ένα σύστημα γραφής κατάλληλο για καταγραφή λογοτεχνίας ως αργά στην ιστορία τους. Όταν, προς το τέλος του 8ου αιώνα π.Χ., τελικά το πραγματοποίησαν, η Αιγυπτιακή λογοτεχνία, θρησκευτική και κοσμική, είχε παραδοθεί σε κυλίνδρους παπύρου για περισσότερο από δύο χιλιετίες· η λογοτεχνία των πολιτισμών της Μεσοποταμίας, χαραγμένη σε πήλινες πινακίδες, έφτανε σε μια όμοια απώτερη αρχαιότητα. Είχε υπάρξει, φυσικά, μία περίοδος γνώσης της γραφής, πολύ περιορισμένης φύσης, στα μεγάλα κέντρα του Μυκηναϊκού πολιτισμού· χαραγμένες πήλινες πινακίδες, από το τελευταίο μισό της δεύτερης χιλιετίας, έχουν βρεθεί στην Πύλο, τη Θήβα και τις Μυκήνες στην ηπειρωτική χώρα και στην Κνωσό της Κρήτης. Η γραφή —γνωστή ως Γραμμική Β— φαίνεται ότι ήταν μια πρόχειρη προσαρμογή για την Ελληνική γλώσσα της Μυκηναϊκής εποχής της Κρητικής Γραμμικής Α, που ακόμη δεν έχει αποκρυπτογραφηθεί αλλά είναι σχεδόν σίγουρα μη Ελληνική· το νέο σύστημα γραφής χρησιμοποιήθηκε, σύμφωνα τουλάχιστον με τις υπάρχουσες μαρτυρίες, κυρίως για καταλόγους περιουσιακών στοιχείων και απλών γραφειοκρατικών και νομικών αναγραφών — 'μακρούς καταλόγους ονομάτων, αναγραφές ζώων, σταριού και άλλων προϊόντων, τα λογιστικά βιβλία ανώνυμων γραφέων'[1]. Κανένα κείμενο μιας έστω και αμυδρής λογοτεχνικής ποιότητας δε σώζεται. Οπωσδήποτε η

1. Chadwick (1976) ix.

ανεπάρκεια της γραφής ως οργάνου για λογοτεχνικούς σκοπούς είναι φανερή με μια πρώτη ματιά: της λείπει η οικονομία και η σαφήνεια. Επειδή πρόκειται για συλλαβικό αλφάβητο (συλλαβάριο), ο αριθμός των σημείων που θα πρέπει να απομνημονευθούν –ογδόντα επτά– είναι επίπονος. Κι η γραφή δεν κάνει διάκριση ανάμεσα στους ήχους που παριστάνουμε με το *ρ* και το *λ*, παραλείπει τα αρχικά *σ* και *λ* καθώς και τα *μ*, *ν*, *ρ*, και *ς* κ.ο.κ. Τα σημεία *pa-ka-na*, για παράδειγμα, παριστάνουν ό,τι στα μεταγενέστερα Ελληνικά είναι *φάσγανα*, *ka-ko* είναι *χαλκός*, *ku-ru-so χρυσός*, *pe-ma σπέρμα*· *pa-te* μπορεί να είναι ή *πατήρ* ή *πάντες*. Προφανώς θα ήταν σχεδόν αδύνατο να ερμηνεύσει κανείς τη γραφή χωρίς την πιθανότητα να διαπράξει σφάλμα, εκτός αν η σημασία υποδηλωνόταν από τα συμφραζόμενα, όπως συμβαίνει με τα ευδιάκριτα ιδεογράμματα για το ξίφος, τον χαλκό, το χρυσάφι, κ.λπ. Αλλά κι έτσι, η ασυμφωνία των επιστημόνων σήμερα για την ερμηνεία των σημείων δεν είναι καθόλου σπάνια. Όταν, κατά τα τέλη της δεύτερης χιλιετίας π.Χ., τα Μυκηναϊκά ανάκτορα καταστράφηκαν από τη φωτιά, οι πήλινες πινακίδες με τα παράξενα σημάδια τους θάφτηκαν στα ερείπια· ψημένες από τη φωτιά σε μια σκληρότητα που έμοιαζαν με τούβλα, έμειναν κρυμμένες ώσπου η σκαπάνη του ανασκαφέα τις απεκάλυψε τον εικοστό αιώνα. Στην Ελλάδα κάθε μνήμη της προηγούμενης αυτής γραφής χάθηκε, εκτός αν τα *λυγρά σήματα* του Ομήρου (το μήνυμα που έφερε ο Βελλεροφόντης που έλεγε 'Σκότωσε αυτόν που το φέρνει' *Ιλιάδα* Ζ 168) είναι μια θαμπή ανάμνησή της, που διατηρήθηκε χωρίς να είναι κατανοητή από την προφορική παράδοση.

Όταν, πολλούς αιώνες αργότερα, οι Έλληνες έμαθαν να γράφουν πάλι, το έκαναν προσαρμόζοντας, όπως και προηγουμένως, μια γραφή που προοριζόταν για μια ξένη γλώσσα: ένα Φοινικικό (Βόρειο Σημιτικό) σύστημα που χρησιμοποιούνταν στη Συρία. Όμως τη φορά αυτή η προσαρμογή είχε λαμπρή επιτυχία: όχι μόνο έδωσε ένα σύστημα σημείων πάρα πολύ κατάλληλο για τους ελληνικούς ήχους, αλλά και τελειοποίησε το πρωτότυπο. Η σημιτική γραφή δεν σημείωνε τα φωνήεντα· αυτό άφηνε μεγάλο πεδίο για παρανοήσεις και, σε όλα εκτός από τα πιο πρόδηλα συμφραζόμενα, απαιτούσε ειδικευμένους αναγνώστες και ερμηνευτές. Για να αντιπροσωπεύουν τα φωνήεντά τους οι Έλληνες προσαρμογείς όρισαν μερικά από τα σημιτικά συμφωνικά σύμβολα που ήταν γι' αυτούς υπεράριθμα και έτσι δημιούργησαν το πρώτο γνήσιο αλφάβητο: ένα σύστημα γραφής που, εξαιτίας της οικονομίας και σαφήνειάς του, θα γινόταν ένα λαϊκό μέσο επικοινωνίας πιο πολύ απ' ό,τι ήταν πάντοτε στους πολιτισμούς της Εγγύς Ανατολής (και σχεδόν σίγουρα στη Μυκηναϊκή Ελλάδα) ο αποκλειστικός τομέας εκπαιδευμένων ειδικών[1].

1. Για τη σπουδαιότητα των ελληνικών καινοτομιών, βλ. Havelock (1976) 44 κ.ε.

Η Φοινικική προέλευση της γραφής αντανακλάται στο μύθο (υποτίθεται ότι ο Κάδμος, βασιλιάς της Τύρου, έφερε τα γράμματα στην πόλη της Θήβας, που ίδρυσε) και τα γράμματα ήταν γνωστά στις μεταγενέστερες εποχές ως *φοινικήια* (Ηρόδ. 5.58). Αλλά η πραγματική, σ' αντίθεση με τη μυθική, χρονολογία της εμφάνισής της στην Ελλάδα είναι προβληματική. Τα πιο παλιά σωζόμενα δείγματα ελληνικής γραφής με το καινούργιο αλφάβητο (ή μάλλον, αλφάβητα – αφού υπήρχαν σημαντικές τοπικές παραλλαγές) είναι όλα χαραγμένα ή ζωγραφισμένα σε αγγεία και, παρόλο που η χρονολόγηση τέτοιων θραυσμάτων είναι κυρίως θέμα εικασίας από την ιστορία του διακοσμητικού ύφους, υπάρχει μια αρκετά γενική συμφωνία ότι όλα συνδυάζονται για να υποδείξουν μια χρονολογία στο τελευταίο μισό του όγδοου αιώνα π.Χ. Προέρχονται από όλο τον Ελληνικό κόσμο: από την Αττική, τη Βοιωτία, την Κόρινθο στην ηπειρωτική χώρα, από τη Ρόδο στην Ανατολή και την Πιθηκούσα (Ίσκια), στα ανοιχτά της παραλίας της νότιας Ιταλίας, στη Δύση[1].

Αφού γραφή σε περισσότερο φθαρτά υλικά, δέρμα, για παράδειγμα, ή πάπυρο (αν ήταν πράγματι διαθέσιμος στην Ελλάδα τόσο νωρίς) δεν θα μπορούσε να διασωθεί, θεωρητικά είναι δυνατό η γραφή να ήταν σε χρήση στον Ελληνικό κόσμο πολύ νωρίτερα από τη χρονολογία που δείχνουν αυτά τα αντικείμενα· τα κείμενα που καταγράφονταν μπορεί να ήταν πιο μακρά και πιο περίτεχνα από τα χαράγματα σε αγγεία και θα μπορούσαν ακόμη να είχαν λογοτεχνικό χαρακτήρα. Αλλά, αν και δύο από τις επιγραφές, εκείνες της Αττικής και της Πιθηκούσας (Ίσκια), περιέχουν εξαμέτρους (κι η επιγραφή από την Ίσκια φαίνεται να υποδηλώνει γνωριμία με το Ομηρικό έπος[2], τα ίδια τα κείμενα δεν ενθαρρύνουν τέτοιες σκέψεις. Τα γράμματα είναι ακαλαίσθητα και άβολα· η κατεύθυνση των γραμμάτων, που ακολουθούν ακόμη το σημιτικό πρότυπο, είναι από τα δεξιά προς τα αριστερά. Φαίνεται επίσης πιθανό ότι αν η γραφή ήταν σε κοινή χρήση για μια σημαντική περίοδο πριν από το τελευταίο τέταρτο του όγδοου αιώνα, αγγειοπλάστες και γλύπτες θα την είχαν χρησιμοποιήσει νωρίτερα· η πρώτη εμφάνιση επιγραφών σε τόσα πολλά αντικείμενα τέτοιας διαφορετικής προέλευσης δείχνει ότι η τεχνική έγινε γνώση γενική περίπου αυτή την εποχή.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό γνώρισμα της ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής είναι ότι στο τέλος του όγδοου αιώνα, όταν οι Έλληνες επινόησαν ένα σύστημα γραφής που ταίριαζε στη γλώσσα τους, είχαν ήδη λογοτεχνία. Η χρονολογία στην οποία τα ομηρικά έπη πήραν τη μορφή στην οποία τα γνωρίζουμε, και ο ρόλος που η γραφή μπορεί να έπαιξε στη διαδικασία

1. Jeffery (1961) 12 κ.ε. πβ. Heubeck (1979), με πολύ πλήρη βιβλιογραφία· Pfohl (1968).
2. Meiggs και Lewis (1969) αρ. 1.

αυτή, είναι ακόμη αμφισβητούμενα ζητήματα (βλ. σ. 77 κ.ε.) αλλά το έργο του Milman Parry αναμφισβήτητα απέδειξε ένα πράγμα: τα ποιήματα φανερώνουν, σε μεγάλη αναλογία, πολλά από τα χαρακτηριστικά της προφορικής, προ-λογοτεχνικής σύνθεσης. Η μεγαλοπρεπής αρχιτεκτονική των δύο αυτών μεγάλων ποιημάτων είναι σχεδόν σίγουρα, στην κάθε περίπτωση, η δημιουργία ενός ποιητή, που, είτε στηριζόταν στον προφορικό λόγο είτε στη γραφή, ένα σημαντικό μέρος του βασικού υλικού του είναι παραδοσιακό, το εξευγενισμένο προϊόν πειραματισμού πολλών γενεών προφορικών συνθετών. Πριν από τα βιβλία και τους αναγνώστες υπήρχαν στην Ελλάδα ποιητές και ακροατήρια. Κι αυτό ισχύει και για τύπους ποίησης άλλους από το έπος· αυτοί που είναι γνωστοί ως Ομηρικοί ύμνοι και τα διδακτικά ποιήματα του Ησίοδου δείχνουν τα ίδια σημάδια προφορικής προέλευσης.

Στο έργο του Ησίοδου, ωστόσο, ένα νέο φαινόμενο υποβάλλει τη δυνατότητα τα ποιήματα αυτά να καταγράφηκαν όσο ζούσε ο δημιουργός τους: ο Ησίοδος ταυτίζει τον εαυτό του, παρέχει βιογραφικές λεπτομέρειες και εκφράζει προσωπικές γνώμες για ηθικά και κοινωνικά προβλήματα. Είναι η φύση της τέλειας προφορικής ποίησης ότι ο αοιδός αναδημιουργεί το τραγούδι σε κάθε εκτέλεση· το κάνει σαν ανώνυμος υπηρέτης της Μούσας, που είναι το ταμείο της παλιάς γνώσης και της τεχνικής της προφορικής παράδοσης. Η στέρεη παρουσία του Ησίοδου στο έργο του (η *Θεογονία* αρχίζει με μια διήγηση της συνάντησής του με τις Μούσες στον Ελικώνα και τα *Έργα και Ημέραι* απευθύνονται στον τεμπέλη, άπληστο αδελφό του Πέρση) δείχνει ότι ανέμενε να μεταβιβαστούν τα ποιήματα στη μορφή που τα είχε δώσει, ταυτισμένα με ασφάλεια ως έργο του. Η πιο λογική εξήγηση για τέτοια εμπιστοσύνη φαίνεται να είναι γεγονός ότι τα ποιήματα σταθεροποιήθηκαν με την καταγραφή τους.

Για την επόμενη μεγάλη μορφή της ελληνικής λογοτεχνίας, τον Αρχίλοχο από την Πάρο, που έδρασε το πρώτο μισό του έβδομου αιώνα, η γραφή φαίνεται βέβαιη· η ποικιλία των μέτρων του, ο έντονα προσωπικός τόνος πολλών από τα ποιήματά του, η μεγάλη έκταση του περιεχομένου της ποίησής του και πάνω απ' όλα η απαλλαγή από τον λογότυπο καθιστούν απίθανο ότι το έργο του θα μπορούσε να έχει επιζήσει μέσα στους αιώνες με οποιονδήποτε άλλο τρόπο παρά μέσα από γραπτά αντίγραφα των χειρογράφων του ίδιου του ποιητή. Το ίδιο ισχύει με ακόμη μεγαλύτερη σιγουριά, για τα ποιήματα της Σαπφώς και του Αλκαίου, που τα συνέθεσαν στο νησί της Λέσβου γύρω στα τέλη του έκτου αιώνα. Μερικά από τα ποιήματά τους θα μπορούσαν να είχαν αποκτήσει καθολική δημοτικότητα κι έτσι να είχαν διατηρηθεί με τη βοήθεια της μνήμης. Αλλά η γραφή πρέπει να έχει παίξει κάποιο ρόλο στη μεταβίβαση του συνόλου των ποιημάτων της Σαπφώς, που οι Αλεξανδρινοί κατέταξαν σε εννέα βιβλία, το πρώτο από τα οποία περιελάμ-

βανε 333 τετράστιχες σαπφικές στροφές.

Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι το έργο των ποιητών αυτών 'δημοσιεύτηκε' ούτε ακόμη ότι υπήρχαν πολλά αντίγραφα. Τα ποιήματα συντέθηκαν για εκτέλεση (τα πιο πολλά με συνοδεία μουσικής)· το γραπτό κείμενο πρέπει να είχε σκοπό να υποστηρίξει τη μνήμη του εκτελεστή, είτε επρόκειτο για τον ποιητή ή για κάποιον άλλο. Σ' ένα πολιτισμικό περιβάλλον όπου η ποίηση ήταν δημόσιο μέσο ενημέρωσης, δεν θα υπήρχαν ισχυρά κίνητρα για πολλαπλασιασμό των αντιγράφων. Οπωσδήποτε πλατιά κυκλοφορία αντιγράφων στην πρώιμη αυτή περίοδο μπορεί να μην ήταν δυνατή· βασιζόταν στη διαθεσιμότητα μιας σχετικά φτηνής γραφικής ύλης, του Αιγυπτιακού παπύρου. Το φυτό αυτό ήταν αυτοφυές στα έλη της Κάτω Αιγύπτου κι από τις ίνες του στελέχους, τριγωνικού στην τομή και μέχρι δέκα πόδια ή περισσότερα σε ύψος[1], οι Αιγύπτιοι για περισσότερο από μια χιλιετία κατασκεύαζαν ένα 'χαρτί' που ήταν λείο στην επιφάνεια, δυνατό, ευλύγιστο κι αν διατηρούνταν ξηρό, πολύ ανθεκτικό. Από την ψίχα του στελέχους κόπτονταν κάθετες λουρίδες· ένας αριθμός απ' αυτές τοποθετούνταν πλάι πλάι σε μια σκληρή επιφάνεια κι ένα δεύτερο στρώμα τοποθετούνταν σε ορθές γωνίες πάνω στο πρώτο. Κάτω από πίεση, που ίσως γινόταν μ' ένα ξύλινο σφυρί, οι δύο επιφάνειες ενώνονταν σχεδόν άρρηκτα από τη φυσική κόλλα του ίδιου του φυτού· οι άκρες ξακρίζονταν τότε για να σχηματισθούν φύλλα (*κολλήματα*) που ποίκιλλαν σημαντικά σε μέγεθος – δείγματα που υπάρχουν για τα λογοτεχνικά κείμενα δείχνουν ότι ο κανόνας ήταν περίπου εννέα επί εννέα ίντσες αν και φύλλα ύψους μεγαλύτερου σε σχέση με το πλάτος δεν είναι καθόλου ασυνήθιστα. Τα φύλλα αυτά (συνήθως γύρω στα είκοσι) αποτελούσαν έναν κύλινδρο (*χάρτης*) με τη διαδοχική επικόλληση των κολλημάτων έτσι ώστε οι ίνες να βαίνουν οριζόντια· η άκρη του κάθε κολλήματος τοποθετούνταν πάνω στο γειτονικό προς τα δεξιά έτσι ώστε η πένα, καθώς κινούνταν από τα αριστερά προς τα δεξιά, μπορούσε να περάσει το σημείο ένωσης ομαλά. Σ' αυτή την εσωτερική, προστατευμένη επιφάνεια ο γραφέας μπορούσε να γράφει από τα αριστερά προς τα δεξιά σε κάθετες στήλες, που το πλάτος τους καθοριζόταν από το μήκος του στίχου στην περίπτωση κανονικών μετρικών στίχων, και συνήθως, στην περίπτωση πεζού λόγου, ποίκιλλε ανάμεσα σε δεκαπέντε και είκοσι πέντε γράμματα (βλ. Πίν. II).

Δεν υπάρχει συμφωνία για το πότε ο πάπυρος εισήχθηκε στην Ελλάδα, αλλά μικρή αμφισβήτηση για το ότι ήταν σε κοινή χρήση νωρίς τον έκτο αιώνα. Για πρώτη φορά μέσα σ' αυτό τον αιώνα υπάρχουν μαρτυρίες για τους στενούς δεσμούς ανάμεσα στις δύο χώρες: τα ονόματα των Ελλήνων μισθοφόρων που είναι χαραγμένα στο αριστερό πόδι του κολοσσού του Φαραώ Ραμσή

1. Lewis (1974) 22 κ.ε.

Β΄ στο Abu Simbel γύρω στο 590 π.Χ.· η ίδρυση, στα τέλη του έβδομου αιώνα, ενός ελληνικού εμπορικού σταθμού στη Ναύκρατη στο δέλτα του Νείλου[1]. Από δω και στο εξής ο πολλαπλασιασμός των αντιγράφων πρέπει να ήταν πιο εύκολος αλλά οι πηγές μας σιωπούν πάνω στο θέμα αυτό. Σ' όλη την αρχαϊκή περίοδο, μέχρι και τις αρχές του πέμπτου αιώνα, δεν υπάρχει σίγουρη μαρτυρία για βιβλία και για την κυκλοφορία τους σε κάποιο αναγνωστικό κοινό. Οι λίγες ενδείξεις που έχουμε αναφέρονται στην πραγματικότητα όχι στην κυκλοφορία των βιβλίων αλλά σε μεμονωμένα κείμενα. Ο Παυσανίας, στο δεύτερο αιώνα μ.Χ., ανέφερε ότι πάνω στον Ελικώνα του έδειξαν ένα αντίγραφο του έπους *Έργα και Ημέραι* του Ησιόδου χαραγμένο σε μολύβδινο έλασμα και 'πολύ κατεστραμμένο από τον καιρό' (9,31)· ο Ηράκλειτος από την Έφεσο, όπως μας πληροφορεί μεταγενέστερη πηγή, αφιέρωσε το 'βιβλίο' του στο ναό της Άρτεμης (Διογ. Λαέρτ. 9.6). Όταν, ωστόσο, στο τελευταίο τέταρτο του πέμπτου αιώνα, έχουμε πραγματικά μαρτυρίες για βιβλιεμπόριο στην Αθήνα, ο όγκος της προηγούμενης λογοτεχνικής παραγωγής που ήταν διαθέσιμη για πολλαπλασιασμό αντιτύπων υποδηλώνει ότι τα κείμενα αυτά κυκλοφορούν ήδη σ' ένα σεβαστό αριθμό αντιγράφων. Όταν οι Αλεξανδρινοί άρχισαν να ασχολούνται με την έκδοση και την κατάταξη σε 'βιβλία', δηλ. κυλίνδρους παπύρου, της ποίησης του έβδομου και έκτου αιώνα π.Χ. που έφτασε ως τις μέρες τους, εξέδωσαν έξι βιβλία του Σπαρτιάτη χορικού ποιητή Αλκμάνα, δυο του Ίωνα ποιητή Μίμνερμου και επτά του Σπαρτιάτη Τυρταίου, δέκα βιβλία του Αλκαίου, εννέα της Σαπφώς, επτά του Ίβυκου από το Ρήγιο στη Ν. Ιταλία, επτά βιβλία του Ανακρέοντα από την Τέω, πέντε χιλιάδες στίχους, ελεγειακούς και ιαμβικούς, του Αθηναίου Σόλωνα, και όχι λιγότερα από είκοσι έξι βιβλία του Σικελού ποιητή Στησίχορου από την Ιμέρα. Αυτό είναι ένα επιχείρημα που προκύπτει από την επιβίωση των κειμένων το οποίο πρέπει να αντισταθμιστεί με το επιχείρημα της σιωπής· δείχνει ότι στην αρχαϊκή περίοδο υπήρχε ένα είδος διακίνησης κειμένων και πολλαπλασιασμού αντιγράφων. Γιατί διαφορετικά είναι δύσκολο να εννοήσουμε για ποιο λόγο δεν είχε ήδη χαθεί για πάντα μεγαλύτερο μέρος της αρχαϊκής και κλασικής λογοτεχνίας (όπως ένα μέρος της πραγματικά χάθηκε)[2] όταν οι Αλεξανδρινοί φιλόλογοι άρχισαν το έργο της συλλογής, διόρθωσης και ερμηνείας των κειμένων.

Αν και στην αρχαϊκή περίοδο δεν μας παραδίδεται καμιά ρητή μαρτυρία

1. Meiggs και Lewis (1969) αρ. 7· Austin (1970) 22-33.

2. Τα έργα του Ευριπίδη, για παράδειγμα, δεν έφτασαν όλα στην Αλεξάνδρεια: τα σατυρικά δράματα ιδιαίτερα υπήρχε πιθανότητα να εξαφανιστούν (πβ. την *υπόθεση* της *Μήδειας*). Η *υπόθεσις* των *Αχαρνέων* του Αριστοφάνη σημειώνει την απώλεια του έργου του Κρατίνου *Χειμαζόμεναι*, που παραστάθηκε το προηγούμενο έτος. Η στερεότυπη φράση των Αλεξανδρινών είναι *ού σώζεται*.

για βιβλία και αναγνωστικό κοινό, υπάρχουν μαρτυρίες για τις ουσιώδεις προϋποθέσεις για την ύπαρξή τους, η διαδομένη γνώση της γραφής και της ανάγνωσης. Δημόσιες επιγραφές που καταγράφουν νόμους, για παράδειγμα, βρίσκονται σ' όλο τον Ελληνικό κόσμο· οι περίφημοι *Άξονες* του Σόλωνα μας είναι γνωστοί μόνο από τη λογοτεχνική παράδοση, αλλά πέτρες που διατηρούνται αναγράφουν πολύπλοκες νομικές οδηγίες από τη Χίο που χρονολογούνται από το πρώτο μισό του έκτου αιώνα και, από το τελευταίο τέταρτό του, ένα μπερδεμένο σύστημα νομικών όρων για την κτηματική περιουσία κι άλλα ζητήματα στη γραφή της Οζολίδας Λοκρίδας, μιας απομακρυσμένης και καθυστερημένης περιοχής του Ελληνικού κόσμου[1]. Οι επιγραφές πάνω σε αγγεία έγιναν σταθερά πιο κομψές, πληροφοριακές και πολύπλευρες. Το αγγείο François του πρώιμου έκτου αιώνα, ταυτίζει, σε μια πληθωρική επίδειξη λογιότητας, είκοσι εφτά ήρωες και σκυλιά από το κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου, δεκαέξι μορφές στη σκηνή που δείχνει τον Θησέα στη Δήλο, έξι από τους δρομείς στους αγώνες για τον Πάτροκλο, δεκατρείς μορφές από την Κενταυρομαχία, τριάντα θεϊκά πρόσωπα στην πομπή στο γάμο του Πηλέα και της Θέτιδας και δώδεκα στην επιστροφή του Ηφαίστου, δώδεκα ήρωες στο θάνατο του Τρωίλου – το αγγείο ταυτίζει ακόμα αντικείμενα (βωμό, στάμνα, κρήνη, κάθισμα) εκτός από το όνομα του αγγειοπλάστη και του ζωγράφου. Μια μελανόμορφη αθηναϊκή πελίκη αργότερα στον ίδιο αιώνα δείχνει, σε δύο σκηνές, μια αγοραπωλησία ανάμεσα σ' έναν έμπορο λαδιού κι έναν πελάτη του οποίου το αγγείο γεμίζει με λάδι. Στον έμπορο αποδίδονται τα λόγια 'Πατέρα Δία, αχ και να μπορούσα να γίνω πλούσιος' και στη μετωπική σκηνή λέει στον πελάτη, που η χειρονομία του δείχνει δυσαρέσκεια, 'έλα, έλα είναι μπόλικο – ξεχύλισε'[2]. Εκτός από επιγραφές που προστέθηκαν από τον καλλιτέχνη έχουμε δείγματα ιδιωτικών μηνυμάτων που χαράχτηκαν σε σπασμένα όστρακα. Τρία χαράγματα του έκτου αιώνα από την αγορά της Αθήνας δείχνουν καθαρά ότι η γραφή ήταν κοινό αγαθό. 'Βάλε το πριόνι κάτω από το κατώφλι της πόρτας του κήπου' λέει το ένα· το δεύτερο, που δίνει οδηγίες για τη μεταφορά μερικών επίπλων (που αποκαταστάθηκαν με αληθοφάνεια ως 'καναπέδες') είναι αξιοσημείωτο επειδή αρχίζει με μια κλητική προσφώνηση, *παΐ*, που σε κανονικά αθηναϊκά συμφραζόμενα σημαίνει 'δούλε'· ένα τρίτο λέει απλώς *Τίτας Ὀλυ(μ)πιόν[ι]κος καταπύγον*, δηλ. ο Τίτας ο νικητής στα Ολύμπια είναι ασελγής[3]. Μια πρόσφατη ανακάλυψη υποβάλλει ένα όμοιο επίπεδο κοινής γνώσης της γραφής για την ίδια περίοδο στο έσχατο σύνορο της ελληνικής εξάπλωσης: μια ιδιωτική επιστολή

1. Meiggs και Lewis (1969) αρ. 8,13.
2. Hirmer και Arias (1962) πίνακες 40-6· Guarducci 465-6.
3. Lang (1976) αρ. B1, B2, C5.

γραμμένη στη διάλεκτο της Μιλήτου πάνω σε λεπτό έλασμα αργύρου που βρέθηκε κοντά στην Ελληνική εμπορική θέση της Ολβίας στη Ρωσική ακτή του Εύξεινου Πόντου[1].

Μόνο από τον πέμπτο αιώνα αρχίζουμε να ακούμε για μια αναγκαία προϋπόθεση για τη γενική γνώση της γραφής, την ύπαρξη σχολείων στοιχειώδους εκπαίδευσης. Αυτά μπορεί κάλλιστα να είναι πολύ παλιά, τουλάχιστο στην Αθήνα, όπου μαθαίνουμε (Αισχίνης 1.9 κ.ε) ότι ο Σόλων, άρχων το 594 π.Χ., έκαμε νόμους που ρύθμιζαν τη λειτουργία τους. Αλλά τον πέμπτο αιώνα η ύπαρξή τους αποδεικνύεται από τρεις συμπτωματικές αναφορές σ' αυτά, σημειώνοντας, στην κάθε περίπτωση, το βίαιο θάνατο των παιδιών: στο νησί της Χίου (Ηροδ. 6.27- 494 π.Χ.), στη Βοιωτική πόλη της Μυκαλησσού (Θουκ. 7.29- 413 π.Χ.) και στο μικρό νησί της Αστυπάλαιας (Παυσανίας 6.9.6-496 π.Χ). Από μια μεταγενέστερη πηγή (Πλούταρχος, *Θεμ.* 10) προέρχεται η λεπτομέρεια ότι όταν οι Αθηναίοι, το 480, έστειλαν τις οικογένειές τους στην Τροιζήνα, οι Τροιζήνιοι πήραν απόφαση να προσλάβουν με πληρωμή δασκάλους για τα παιδιά τους. Στα πρώιμα χρόνια του αιώνα τα ερυθρόμορφα αγγεία αρχίζουν να απεικονίζουν σχολικές σκηνές με παιδιά να μαθαίνουν ανάγνωση ή να διαβάζουν· υπάρχουν επίσης σκηνές ενηλίκων που διαβάζουν, αλλά αρκετά περιέργως ενόψει του ασήμαντου ρόλου που διεδραμάτιζαν οι γυναίκες σ' όλες τις φιλολογικές αναφορές στον πέμπτο αιώνα της Αθήνας, οι μορφές είναι συνήθως γυναίκες. Σ' όλες σχεδόν τις περιπτώσεις όπου ο καλλιτέχνης έχει δώσει οποιαδήποτε ένδειξη του κειμένου που διαβάζεται, το βιβλίο περιέχει ποίηση[2].

Καθώς δεν κατέχουμε ούτε ένα δείγμα ή απόσπασμα ελληνικού βιβλίου που γράφτηκε πριν απο το τέλος του τέταρτου αιώνα π.Χ., θα πρέπει από τις αγγειογραφίες αυτές να σχηματίσουμε μια ιδέα για βιβλία και ανάγνωση στους αιώνες της μεγάλης αθηναϊκής λογοτεχνίας. Τα βιβλία φαίνονται πάρα πολύ όμοια με εκείνα που, όπως ξέρουμε από σωζόμενα αποσπάσματα αλλά και κυλίνδρους, ήταν σε κοινή χρήση στην Πτολεμαϊκή Αίγυπτο δύο αιώνες αργότερα. Αυτό δεν είναι εκπληκτικό αφού η Αίγυπτος ήταν η μοναδική πηγή επεξεργασμένου παπύρου και ίσως εξαγόταν νωρίς (όπως ξέρουμε ότι εξαγόταν αργότερα) σε μορφή έτοιμων κυλίνδρων. Από τις απεικονίσεις αυτές είναι φανερό ότι η ανάγνωση ήταν υπόθεση της κοινότητας· ο μεμονωμένος αναγνώστης είναι πολύ σπάνιος: τα βιβλία διαβάζονταν μεγαλόφωνα. Αυτό δεν συνεπάγεται κατ' ανάγκην, όπως ήταν κάποτε της μόδας να πιστεύεται, ότι η σιωπηλή ανάγνωση ήταν μια ικανότητα τόσο σπάνια στην αρχαιότητα

1. Chadwick (1973) 35-7.

2. Immerwahr (1964) και (1973)· Beck (1975) πίνακες 9-15, 69-75. Πβ. Harvey (1978)· Turner (1965).

ώστε η ασυνήθιστη εμφάνισή του αποδεικνύει τον κανόνα[1], αλλά υπογραμμίζει το γεγονός ότι, νωρίς και αργότερα, η ανάγνωση των αρχαίων ήταν βασικά μεγαλόφωνη ανάγνωση, στην πραγματικότητα εκτέλεση -μπροστά σε μικρότερο ακροατήριο απ' ό,τι στα Διονύσια ή στην Ολυμπία, αλλά πάντα εκτέλεση. Το βιβλίο, σ' αυτή την πρώιμη φάση της μετάβασης από μια ολότελα προφορική σε μια ολότελα εγγράμματη κοινωνία, χρησιμεύει μάλλον σαν σενάριο για απαγγελία παρά σαν κείμενο για ατομική σπουδή· αν και γραπτή τώρα, η λογοτεχνία είναι ακόμη κοινοτική εμπειρία κι η άμεση, δυνατή επίδραση στα συναισθήματα του ακροατηρίου, που περιγράφονται τόσο ζωντανά στον *Ίωνα* (535e) του Πλάτωνα, πρέπει να είναι στο μυαλό μας για να κατανοηθεί η βίαιη επίθεση ενάντια στην ποίηση με την οποία ο Πλάτων τελειώνει την *Πολιτεία*[2].

Τα βιβλία στις απεικονίσεις είναι κύλινδροι παπύρου όπως τις ξέρουμε από πραγματικά δείγματα που βρέθηκαν στην Αίγυπτο· οι αναγνώστες ξεδιπλώνουν τον κύλινδρο με το δεξί χέρι και ξαναδιπλώνουν το τμήμα που ήδη διαβάστηκε με το αριστερό. Φυσικά τα λίγα γράμματα που ο καλλιτέχνης μπορεί να ζωγραφίσει στο μέρος του κυλίνδρου που φαίνεται δεν είναι ρεαλιστική αναπαράσταση· τα γράμματα μεγεθύνονται ώστε να είναι ευανάγνωστα. Τα περισσότερα από τα βιβλία περιέχουν στίχους, αν και ένα, σε μια σχολική σκηνή, έχει την αρχή αυτού που φαίνεται να είναι ένα μυθολογικό εγχειρίδιο (βλ. Πίν. Ια)[3]. Τα γράμματα είναι ένα μίγμα του εγχώριου αττικού αλφαβήτου και του ιωνικού, όλο και περισσότερο ευνοημένου τον πέμπτο αιώνα, και που τελικά υιοθετήθηκε για επίσημα έγγραφα στην Αθήνα όταν ήταν άρχων ο Ευκλείδης το 403/2 π.Χ.

Παράλληλα με την καλλιτεχνική αυτή αναπαράσταση της ανάγνωσης, η γλώσσα των ποιητών, η μόνη λογοτεχνία που έχουμε για το πρώτο μισό του αιώνα, αντανακλά την αυξάνουσα σημασία της γραπτής λέξης. Μεταφορές από το γράψιμο και την ανάγνωση κάνουν την εμφάνισή τους: ο Πίνδαρος (*Ολ.* 10.1 κ.ε.) αρχίζει ένα επινίκιο με την προσταγή στον εαυτό του να 'διαβάσει δυνατά το όνομα του νικητή στους Ολυμπιακούς αγώνες... όπου είναι γραμμένος στην καρδιά μου' κι ο Αισχύλος γράφει για τις δέλτους του νου (Αισχ. *Πρ. Δ.* 789, πβ. Σοφ. απ. 597), και τις δέλτους στις οποίες οι θεοί σημειώνουν τα ανθρώπινα παραπτώματα (Αισχ. *Ευμ.* 275, απ. 530 Mette, πβ. Ευρ. απ. 506). Και παρόλο που ο δραματικός χρόνος της αισχύλειας τραγωδίας είναι το απώτερο μυθικό παρελθόν, η γραφή παρουσιάζεται σαν κανονικό γνώρισμα του ηρωικού κόσμου. Τρεις από τους Αργείους προμάχους στους *Επτά επί Θήβας*, για παράδειγμα, έχουν γραφή στα οικόσημα της ασπίδας τους (434, 468, 646-8)· τα γράμματα διακηρύσσουν τις βίαιες απειλές

1. Knox (1968). 2. Havelock (1963) 145 κ.ε. 3. Immerwahr (1973) 143.

των Αργείων πολεμιστών ενάντια στην πόλη, και στην πιο μακρά επιγραφή απ' όλες, την αξίωση του Πολυνείκη ότι η Δικαιοσύνη τον φέρνει στην πατρίδα. Ο βασιλιάς του Άργους, στις *Ικέτιδες* (946 κ.ε.), αναγγέλλει την απόφαση του λαού στον Αιγύπτιο κήρυκα ως τα λόγια μιας 'ελευθερόστομης γλώσσας' – που δεν 'είναι γραμμένα σε πινακίδες ή σφραγισμένα σε διπλωμένο πάπυρο'. Κι ο Προμηθέας, απαριθμώντας τη συμβολή του στον ανθρώπινο πολιτισμό, συμπεριλαμβάνει με περηφάνεια 'συνδυασμούς γραμμάτων, τη μνήμη όλων των πραγμάτων, τη μητέρα των Μουσών...' (460-1). Η Μνήμη, μητέρα των Μουσών από τον Δία, που προσφωνεί ο Ησίοδος στο προοίμιο της *Θεογονίας* και η οποία αποτελούσε προσωποποίηση των τεράστιων πηγών της τυπικής φράσης, των θεμάτων και του μύθου απ' όπου αντλούσε ο προφορικός ποιητής, ταυτίζεται εδώ με τη γραπτή λέξη.

Στην Αθήνα η ετήσια παράσταση τραγωδίας, και αργότερα κωμωδίας, στις διονυσιακές γιορτές πρέπει να κέντρισε τη ζήτηση για βιβλία. Δεν μπορούσαν όλοι στην Αθήνα να παρακολουθούν, και για όσους δεν μπορούσαν και για τον υπόλοιπο ελληνικό κόσμο, που θαύμαζε το αθηναϊκό δράμα όσο φοβόταν τον αθηναϊκό ιμπεριαλισμό, πρέπει να είχαν ζήτηση αντίγραφα των έργων· παρόλο που υπάρχουν μαρτυρίες για παραστάσεις στους δήμους της Αττικής στα τελευταία χρόνια του 5ου αιώνα[1], θεατρικοί θίασοι που ταξίδευαν έξω από την Αττική δεν φαίνεται να εμφανίστηκαν παρά πολύ αργότερα. Η κυκλοφορία των βιβλίων μπορεί επίσης να συναχθεί από την αυξανόμενη σημασία του πεζού λόγου. Παρόλο που έχουμε αφηγήσεις για τον Ηρόδοτο να διαβάζει το έργο του μεγαλόφωνα στην Αθήνα, ο όγκος και μόνο των *Ιστοριών* το κάνει απίθανο ότι αυτό ήταν το μόνο μέσο με το οποίο το κοινό το γνώρισε. Άλλα είδη πεζού λόγου, η φιλοσοφική πραγματεία του Αναξαγόρα, για παράδειγμα, τα ρητορικά εγχειρίδια των σοφιστών, τα οιονεί βιογραφικά γραπτά του Ίωνα από τη Χίο και του Στησίμβροτου[2], δεν ήταν κατάλληλα για προφορική παρουσίαση. Το τελευταίο τέταρτο του πέμπτου αιώνα παρήγαγε ένα έργο, την *Ιστορία* του Θουκυδίδη, που σαφώς προοριζόταν για τον αναγνώστη μάλλον παρά για τον ακροατή· η στρυφνή σύνταξη πολλών λόγων -η προσπάθεια ενός δυνατού μυαλού να εκφράσει αφηρημένες έννοιες για τις οποίες η γλώσσα ακόμη μόλις επαρκούσε- θα πρέπει να απαίτησε, όπως ακόμη απαιτεί, προσεκτική ανάγνωση και σκέψη. Ο Θουκυδίδης έχει επίγνωση της διαφοράς· το έργο του, λέει, δεν είναι μελέτημα για ένα άμεσο ακροατήριο παρά ένα απόκτημα παντοτινό - 'σκεφτόταν κιόλας για τους μελλοντικούς αναγνώστες του'[3]. Σε ένα απόσπασμα του *Ερεχθέα* του

1. DFA 45 κ.ε.
2. Momigliano (1971) 30 κ.ε.
3. Pfeiffer 29.

Ευριπίδη (422 π.Χ.) βρίσκουμε την πρώτη αναφορά σ' έναν αναγνώστη που, αντίθετα από αυτούς που ζωγραφίζονταν στα αγγεία, είναι μόνος. Ο στρατιώτης λαχταρά την ειρήνη, για να αφήσει το ακόντιό του στις αράχνες να υφάνουν γύρω του τους ιστούς τους, να κρεμάσει την ασπίδα του... 'και να μπορούσα να ξετυλίξω τη φωνή των δέλτων (*δέλτων τ' ἀναπτύσσοιμι γῆρυν*), τη φωνή που οι σοφοί δοξάζουν (369 *TGF*). Είναι φανερό ότι σκέφτεται τη μεγαλόφωνη ανάγνωση, αλλά χωρίς ακροατήριο. Ένας άλλος μοναχικός αναγνώστης παρουσιάζεται στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη (52-3): ο θεός Διόνυσος λέει στον Ηρακλή ότι καθώς έπλεε με τον αθηναϊκό πολεμικό στόλο, διάβασε την *Ανδρομέδα* του Ευριπίδη στον 'εαυτό του' (παραστάθηκε επτά χρόνια νωρίτερα). Αυτή είναι η μόνη ειδική αναφορά στο βιβλίο του κειμένου μιας τραγωδίας, αν και το κείμενό μας μιας αριστοφανικής κωμωδίας των *Νεφελών*, είναι η αναθεωρημένη παραλλαγή – που δεν παραστάθηκε ποτέ και φαίνεται ότι προοριζόταν για το αναγνωστικό κοινό[1]. Αλλά το γεγονός ότι υπήρχαν κείμενα των τραγικών υπονοείται από τα ενθαρρυντικά λόγια του χορού που απευθύνονται, παρακάτω στους *Βατράχους*, στους δύο τραγικούς ποιητές καθώς ετοιμάζονται να παραθέσουν χωρίο και στίχο στην κριτική που κάνει ο ένας στον άλλο. 'Αν αυτό είναι που φοβάστε –μήπως το ακροατήριο από αμάθεια, δεν είναι σε θέση να αντιληφθεί τα λεπτά σημεία των επιχειρημάτων σας– διώξτε αυτούς τους φόβους. Αυτό δεν συμβαίνει πια. Γιατί είναι παλιοί πολεμιστές κι ο καθένας τους έχει το βιβλίο του και καταλαβαίνει το χιούμορ' (1109 κ.ε.). Οτιδήποτε μπορεί να σημαίνει[2] για το βιβλίο η πολυσυζητημένη αυτή φράση, η σκηνή που ακολουθεί φαίνεται να υποθέτει μια ικανότητα ανάγνωσης τραγωδίας και ασφαλώς το αποδεικνύει για τον ίδιο τον Αριστοφάνη· η πλούσια παράθεση και παρωδία από τα δράματα του Αισχύλου και του Ευριπίδη υποδηλώνει έντονα ότι κατείχε συλλογή κειμένων. Από μεταγενέστερη πηγή (Αθήναιος 3a) προέρχεται η πληροφορία ότι ο Ευριπίδης ήταν κάτοχος συλλογής βιβλίων· αυτό έχει αμφισβητηθεί, αλλά επιβεβαιώνεται από δύο χωρία των *Βατράχων*. Τις καυχησιές του 'Ευριπίδη' για τη συνταγή του για την ανανέωση της τραγωδίας, μιας συνταγής που περιλαμβάνει μια στάλα από χυμό βιβλίου (*χυλὸν ἀπὸ βιβλίων*, 943) και αργότερα, όταν οι αντίπαλοι ποιητές ζυγίζουν τους στίχους τους σε μια ζυγαριά, ο 'Αισχύλος' προτείνει περιφρονητικά να αντιπαραθέσει δύο στίχους από την ποίησή του ενάντια στο βάρος του 'Ευριπίδη' και όλης της οικογένειάς του – 'κι ας φέρει και τα βιβλία του μαζί' (1409). Ο Ξενοφών μας λέει για την αναζήτηση από τον Σωκράτη κάποιου νέου που λεγόταν Ευθύδημος·

1. Dover (1968*a*) xcviii.

2. Για μια διεξοδική (και σκεπτικιστική) συζήτηση των δυο χωρίων του Αριστοφανικού έργου, βλ. Woodbury (1976).

είχε 'μαζέψει πολλά συγγράμματα ποιητών και των πιο ονομαστών σοφιστών' και ανέφερε ότι θα συνεχίσει να συλλέγει βιβλία ώσπου να έχει 'όσο γίνεται περισσότερα' (*Απομν.* 4.2.1). Όλα αυτά δείχνουν ότι πρέπει προς το τέλος του πέμπτου αιώνα στην Αθήνα να είχαν παραχθεί βιβλία σε κάποιο αριθμό, ακόμα και εμπορικά· πραγματικά στην περίοδο αυτή ακούμε για πρώτη φορά (Εύπολ. απ. 304 Κ) για κάποιο μέρος 'όπου πωλούνται βιβλία' (βρισκόταν στην αγορά, ανάμεσα στους πάγκους που πουλούσαν σκόρδα, λιβάνι και αρώματα) κι η λέξη για τους βιβλιοπώλες εμφανίζεται στα κείμενα των κωμικών ποιητών που γράφουν προς το τέλος του αιώνα (Αριστομένης απ. 8 Κ, Θεόπομπος απ. 77 Κ, Νικοφών απ. 194 Κ).

Ο Σωκράτης άκουσε μια φορά κάποιον που διάβαζε από ένα βιβλίο του Αναξαγόρα (*Φαίδων* 97b) και συναρπάστηκε τόσο απ' αυτά που άκουσε ώστε 'άρπαξε με ενθουσιασμό τα βιβλία και διάβασε όσο πιο γρήγορα μπορούσε' — για να απογοητευθεί από το αποτέλεσμα. Πολλά χρόνια αργότερα — όταν κατηγορούνταν, στη δίκη του για ασέβεια, επειδή δίδασκε ακριβώς το ίδιο δόγμα που είχε βρεί ότι δέν τον ικανοποιούσε, στράφηκε προς τον κατήγορό του.

> Νομίζεις ότι κατηγορείς τον Αναξαγόρα; ... Νομίζεις ότι οι δικαστές είναι αγράμματοι και δεν γνωρίζουν ότι τα βιβλία του Αναξαγόρα από τις Κλαζομενές είναι γεμάτα απ' αυτές τις διδασκαλίες; Λοιπόν αυτά οι νέοι τά μαθαίνουν από μένα; αυτά που μπορούν να αγοράσουν, κάποτε το πιο πολύ με μια δραχμή*, από την ορχήστρα κι ύστερα να κοροϊδεύουν το Σωκράτη αν έχει την αξίωση ότι είναι δικά του; (*Απολ.* 26d-e).

Και στην περίπτωση ακόμη που παίρνουμε ανάλογα υπόψη τη Σωκρατική ειρωνεία και τη ρητορική φιλοφρόνηση στα μέλη του δικαστηρίου για τη γνώση τους της λογοτεχνίας, οι λέξεις που χρησιμοποιούνται (*άπείρους γραμμάτων*) υποβάλλουν ακόμη την ιδέα της εύκολης εύρεσης των βιβλίων και της πλατιάς γνωριμίας τους, και μάλιστα δύσκολων φιλοσοφικών βιβλίων. Η τιμή στην οποία ένα αντίτυπο του Αναξαγόρα μπορούσε κάποτε να αγοραστεί στην *ὀρχήστρα* (μια περιοχή της αγοράς, όχι το θέατρο) νομιζόταν κάποτε πάρα πολύ χαμηλή· μια σύγχρονη επιγραφή δίνει την τιμή δύο *χαρτῶν* παπύρου (που κάποτε νομίζονταν ότι ήταν απλά φύλλα) σε δύο δραχμές και τέσσερις οβολούς —περισσότερο από δυο φορές την τιμή του βιβλίου. Αλλά μια αυθεντική σπουδή της ιστορίας του παπύρου στην αρχαιότητα έχει αποδείξει ότι οι *χάρται* δεν ήταν φύλλα αλλά κύλινδροι— έτσι ώστε, αν το αντίτυπο του Αναξαγόρα ήταν μικρό ή μεταχειρισμένο, 'η τιμή του βιβλίου και η τιμή

* Για την τιμή βλ. A. H. M. Jones στο KRS, *The Presocratic Philosophers*, Καίμπριτζ [2]1983, 357.

του παπύρου δεν θα ήταν πια αντιφατική'[1].

Το εμπόριο ωστόσο των βιβλίων δεν περιοριζόταν στην Αθήνα· η πόλη έκανε εξαγωγή βιβλίων. Τον μεγάλο αριθμό τους θα μπορούσε κανείς να τον φανταστεί από το γεγονός ότι η λογοτεχνία που παραγόταν στην Αθήνα, ιδιαίτερα η τραγωδία, αναζητούνταν από τους υπόλοιπους Έλληνες· μια τυχαία μαρτυρία φέρνει κάποια επιβεβαίωση. Στην επικίνδυνη παραλία της Σαλμυδησσού, μας λέει ο Ξενοφών, όπου οι ντόπιοι Θράκες πολεμούσαν ο ένας τον άλλο για τα φορτία που ξεβράζονταν από ναυαγισμένα πλοία, οι Έλληνες βρήκαν 'πολλές κλίνες, πολλά κιβώτια, πολλά βιβλία και πολλά από τα άλλα αντικείμενα που οι έμποροι μεταφέρουν σε ξύλινα κουτιά' (*Ανάβ.* 7.5.14).

Στην περίοδο αυτή οι μαρτυρίες αρχίζουν να συσσωρεύονται για τη χρήση των βιβλίων στην εκπαίδευση. Για το τι πραγματικά συνέβαινε στη βασική εκπαίδευση δεν έχουμε σχεδόν καμιά μαρτυρία· το λίγο που έχουμε δείχνει ότι τα αγόρια (δεν φαίνεται να υπήρχαν σχολεία κοριτσιών) διδάσκονταν σωματική αγωγή από έναν *παιδοτρίβη*, μουσική, να παίζουν κιθάρα και να τραγουδούν από έναν *κιθαριστή*, και τα γράμματα από ένα *γραμματιστή*, που τότε, σύμφωνα με τον Πλάτωνα (*Πρωταγόρας* 325e), 'βάζουν κοντά τους πάνω στα θρανία για να διαβάζουν ποιήματα καλών ποιητών και τους αναγκάζουν να τα αποστηθίζουν'. Ο Αλκιβιάδης, μας λέει ο Πλούταρχος, ζήτησε από ένα δάσκαλο αντίτυπο του Ομήρου και τον χτύπησε όταν βρήκε ότι δεν διέθετε κανένα· σ' έναν άλλο δάσκαλο, που ισχυρίστηκε ότι είχε αντίτυπο 'που διόρθωσε ο ίδιος', του ειπώθηκε ότι αν είχε την ικανότητα να εκδώσει τον Όμηρο έπρεπε να μη διδάσκει παιδιά αλλά νέους (*Αλκιβιάδης* 7). Ο Ξενοφών μας δίνει μια φευγαλέα ματιά του Σωκράτη σε σχολείο να κάθεται ώμο με ώμο μ' ένα ωραίο αγόρι καθώς οι δυο τους 'έψαχναν να βρουν κάτι στον ίδιο κύλινδρο' (*Συμπ.* 4.27). Ο Λύσης του Πλάτωνα (φαίνεται να είναι δεκατεσσάρων ετών) παραδέχεται ότι γνωρίζει τα 'γραπτά πολύ σοφών ανθρώπων – αυτών που συζητούν και γράφουν για τη φύση και το σύμπαν' (214b *οἱ περὶ φύσεώς τε καὶ τοῦ ὅλου διαλεγόμενοι καὶ γράφοντες).* Ο Σωκράτης του Ξενοφώντα μιλάει για διάβασμα μαζί με νέους 'των θησαυρών των παλαιών σοφών, που εκείνοι μας κληροδότησαν αφού τα κατέγραψαν σε βιβλία, ξετυλίγοντας (*ἀνελίττων*) τα διαβάζω με τους φίλους μου, κι αν βρούμε κάτι καλό, το αποσπούμε' (*ἐκλεγόμεθα*, *Απομν.* 1.6.14).

Τα σχολεία αυτά δεν φαίνονται να ήταν κρατικά ιδρύματα ('τα παιδιά των πλουσίων' σύμφωνα με τον Πρωταγόρα του Πλάτωνα 'αρχίζουν πρώτα τη σπουδή τους στα σχολεία και φεύγουν τελευταία'), ούτε και ήταν η στοιχειώδης εκπαίδευση υποχρεωτική· κι όμως στις τελευταίες δεκαετίες του πέμπτου αιώνα η γνώση της γραφής, σε διαφορετικά επίπεδα ικανότητας είναι αλή-

1. Lewis (1974) 74.

θεια, φαίνεται ότι ήταν γενική στην Αθήνα[1]. Δύο χωρία στον Αριστοφάνη δείχνουν ότι ακόμη και οι πιο φτωχοί πολίτες, αν και μπορεί να μην μελετούσαν μουσική και ποίηση με την καθοδήγηση του *κιθαριστή*, μάθαιναν οπωσδήποτε γράμματα. Στους *Ιππής* του Αριστοφάνη (189 κ.ε.) ο αλλαντοπώλης, που εξαιτίας της ταπεινής του καταγωγής, της άγνοιας και της αναίδειάς του, επευφημήθηκε σαν ολότελα κατάλληλος για το υψηλό δημόσιο αξίωμα φέρνει αντίρρηση ότι δεν γνωρίζει 'μουσική' – 'μόνο τα γράμματα, κι αυτά δεν τα ξέρω καλά'. Στους *Σφήκες*, όταν ο Λάβης ο σκύλος κατηγορείται γιατί έκλεψε το σικελικό τυρί, ο δικηγόρος του τελικά παραδέχεται την ενοχή του αλλά κάνει έκκληση για συγχώρηση: 'Συγχώρεσέ τον. Δεν ξέρει να παίζει κιθάρα'. 'Εγώ θά 'θελα', απαντά ο δικαστής 'να μην ήξερε ούτε γράμματα -ώστε να μήν μπορούσε να πλαστογραφήσει το λογαριασμό' (958-60). Υπάρχει και μια σκηνή στο χαμένο έργο *Θησέας* του Ευριπίδη που το μιμήθηκαν δύο άλλοι τραγικοί, που παρουσίαζε έναν αγράμματο βοσκό που περιέγραφε, ένα προς ένα, τα σχήματα των γραμμάτων που σχημάτιζαν το όνομα του ήρωα· ήταν σαφώς σχεδιασμένη για να διεγείρει την περιέργεια και να κολακεύσει ένα ακροατήριο που ήξερε γράμματα (Ευρ. απ. 382, Αγάθων 4, Θεοδέκτης 6 *TGF*).

Σ' ένα ψηλότερο επίπεδο εκπαίδευσης –στην παιδεία που προσφερόταν από τους σοφιστές– βιβλία, πολύ συχνά αυτά που γράφτηκαν από το δάσκαλο, έπαιζαν σπουδαίο ρόλο· οι μεγάλοι Πρωταγόρας, Γοργίας, Πρόδικος και Ιππίας έγραψαν πραγματείες σε πεζό λόγο. Ένα απόσπασμα χαμένης κωμωδίας του Αριστοφάνη διακηρύσσει ότι κάποιος καταστράφηκε 'από βιβλίο ή από τον Πρόδικο...' (απ. 490 Κ). Το βιβλίο του Πρόδικου *Ώραι* αναφέρεται στο *Συμπόσιο* (117c) του Πλάτωνα κι η περίφημη αλληγορία της εκλογής του Ηρακλή ανάμεσα στην Αρετή και την Κακία που περιείχε ξαναδίνεται από το Σωκράτη, από μνήμης ή έτσι ισχυρίζεται, στα *Απομνημονεύματα* (2.1.21) του Ξενοφώντα. Η μακρά μυθική διήγηση για τις αρχές του ανθρώπινου πολιτισμού που ο Πλάτων βάζει στα χείλη του Πρωταγόρα του στο διάλογο που φέρει το όνομά του πρέπει ως ένα βαθμό να βασίζεται στο περίφημο βιβλίο *Περὶ τῆς ἐν ἀρχῇ καταστάσεως* (Για την αρχέγονη κατάσταση) που γράφτηκε από τον πραγματικό Πρωταγόρα. Και το περιβόητο βιβλίο *Περί θεών* του οποίου διασώζεται μονάχα η αδιάλλακτη πρώτη πρόταση, διαβάστηκε σύμφωνα με μια παράδοση, στο σπίτι του Ευριπίδη· σύμφωνα με μια άλλη, θα πρέπει να κυκλοφόρησε σε βιβλίο, γιατί ύστερα από την εκδίωξη του Πρωταγόρα από την Αθήνα για ασέβεια 'τα βιβλία του κάηκαν στην αγορά αφού μαζεύτηκαν από τους ιδιοκτήτες από τον κήρυκα' (Διογ. Λαέρτ. 9.52)[2].

1. Harvey (1964) και (1966).
2. Ο Dover (1976) 34 κ.ε. υποψιάζεται ότι η ιστορία αυτή εφευρέθηκε από τον Δημήτριο

Κυκλοφορούσαν επίσης βιβλία μικρότερης σπουδαιότητας. Κι ο Πλάτων (*Συμπ.* 177b) κι ο Ισοκράτης (10.12) αναφέρουν περιφρονητικά μια πραγματεία επαινετική για το αλάτι, προφανώς ένα κομμάτι ρητορικής επίδειξης, κι ο Φαίδρος, στο διάλογο του Πλάτωνα, παρουσιάζει ένα αντίγραφο αυτού που εμφανιζόταν ότι είναι η κυνική υπεράσπιση του Λυσία γι' αυτόν που δεν αγαπά πραγματικά. Στον ίδιο διάλογο ακούμε για ρητορικά εγχειρίδια (*τά γ' ἐν τοῖς βιβλίοις τοῖς περὶ λόγων τέχνης γεγραμμένοις* 266d) -ο Σωκράτης συνεχίζει αναφέροντας τα εγχειρίδια του Θεόδωρου από το Βυζάντιο, του Εύηνου από την Πάρο, του Γοργία, του Τεισία, του Πρόδικου, του Ιππία, του Πώλου, του Λικύμνιου, του Πρωταγόρα και του Θρασύμαχου- κι αργότερα (268c) αναφέρει ιατρικές πραγματείες, ένα είδος βιβλίου που, όπως μαθαίνουμε από τον Ξενοφώντα (*Απομν.* 4.2.10), ήταν αρκετά κοινό.

Με τον Πλάτωνα βρισκόμαστε, φυσικά, στον τέταρτο αιώνα, αν και το πλασματικό πλαίσιο των περισσότερων από τους διαλόγους είναι η διάρκεια της ζωής του Σωκράτη, ο οποίος εκτελέστηκε το 399 π.Χ. Η ποίηση συνέχισε να γράφεται και να εκτελείται, αλλά τώρα είναι κατεξοχήν η εποχή του πεζού λόγου, που ένα μεγάλο μέρος του ήταν τεχνικός και στη μεγάλη πλειοψηφία του σχεδιαζόταν για κυκλοφορία σε μορφή βιβλίου. Οι διάλογοι του Πλάτωνα, για παράδειγμα, είναι το έργο ενός έξοχου στυλίστα του πεζού λόγου, οι επικρίσεις του οποίου ενάντια στα βιβλία, τόσο δυνατά εκφρασμένες από το Σωκράτη στον *Φαίδρο* (274d κ.ε) με δυσκολία εναρμονίζονται με τη φροντίδα που προφανώς αφιέρωσε στις δικές του συνθέσεις. Ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσέας (*Περί συνθέσεως ονομάτων* 208) μιλά για την αφοσίωση του Πλάτωνα που δεν φειδόταν κόπων και συνέχιζε να 'κτενίζει και να πλεξουδιάζει και να ξαναδουλεύει' τους διαλόγους του σ' όλη του τη ζωή (*κτενίζων καὶ βοστρυχίζων καὶ πάντα τρόπον ἀναπλέκων...*). Η ιστορία ότι μετά το θάνατό του βρέθηκε μία δέλτος με πολλές διαφορετικές μορφές της φράσης με την οποία αρχίζει η *Πολιτεία* μπορεί να είναι απόκρυφη αλλά φαίνεται αληθινή για όλους εκείνους που θαύμασαν την αυστηρή αλλά χαριτωμένη απλότητα εκείνης της αρχικής φράσης. Για το ότι οι διάλογοι κυκλοφόρησαν ως βιβλία κατά τη διάρκεια της ζωής του Πλάτωνα το γνωρίζουμε από το γεγονός ότι ένας από τους μαθητές του, ο Ερμόδωρος, πούλησε αντίγραφά τους στη Σικελία· οι δραστηριότητές του έγιναν αφορμή για την παροιμιώδη φράση· ο Ερμόδωρος εμπορεύεται διαλόγους' (*λόγοισιν 'Ερμόδωρος ἐμπορεύεται*), που αναφέρει ο Κικέρων σε μια επιστολή στον Αττικό για την κυκλοφο-

Φαληρέα αλλά δείχνει ότι 'η αντίληψη της ακύρωσης μερικών τύπων γραπτής έκφρασης με την καταστροφή του υλικού πάνω στο οποίο ήταν γραμμένη είχε καθιερωθεί ως την εποχή του ίδιου του Πρωταγόρα'.

ρία των δικών του έργων (*Att.* 13.21a)[1].

Η Ακαδημία του Πλάτωνα πρέπει να διέθετε βιβλιοθήκη· ο Αλεξανδρινός βιογράφος Σάτυρος (Διογ. Λαέρτ. 3.9) μας λέει ότι ο Πλάτων επιφόρτισε τον φίλο και μαθητή του Δίωνα να αγοράσει, αντί του ποσού εκατόν μνων, τους τρεις τόμους του Πυθαγορείου φιλοσόφου Φιλόλαου. Ακούμε, στον Ισοκράτη, για μια συλλογή προφητικών βιβλίων, που, όταν κληρονομήθηκαν, έκαναν τον αποδέκτη τους να ακολουθήσει το επάγγελμα του μάντη (*Αιγινητικός* 5) κι ένα κωμικό απόσπασμα (Άλεξις 135 Κ) μας εισάγει σε μια ασυνήθιστη σχολική βιβλιοθήκη. Ο μυθικός ποιητής Λίνος εκπαιδεύει έναν απίθανο μαθητή - τον Ηρακλή. 'Πήγαινε και πάρε από 'κει όποιο βιβλίο θέλεις κι έπειτα θα το διαβάσεις· κοίταξέ τα καλά με την ησυχία σου, κοιτάζοντας τους τίτλους'. Υπάρχει εκεί Ορφέας, Ησίοδος, τραγωδία, Χοιρίλος, Όμηρος, Επίχαρμος, όλων των ειδών τα γραπτά...'. Ο Ηρακλής, ωστόσο, διαλέγει ένα βιβλίο μαγειρικής, το έργο κάποιου Σίμωνα. Με την ίδρυση της φιλοσοφικής σχολής του Αριστοτέλη, του Λυκείου, φτάνουμε στην πρώτη σοβαρή βιβλιοθήκη ιδρύματος, με τη νεότερη σημασία της λέξης - ένα εργαλείο έρευνας· αυτός είναι πιθανώς ο λόγος για τον οποίο ο Στράβων (13.608) αποκαλεί τον Αριστοτέλη 'τον πρώτο για τον οποίο γνωρίζουμε ότι συγκέντρωσε βιβλία'. Αναφέρεται ότι αγόρασε τα βιβλία ενός άλλου φιλοσόφου, του Σπεύσιππου, με το υπέρογκο ποσό των τριών ταλάντων (Διογ. Λαέρτ. 4.5). Μαρτυρίες για εκτεταμένη ανάγνωση και συχνή προσφυγή για συμβουλή από βιβλία συναντούμε πολύ συχνά στά έργα του και στο έργο της σχολής του. 'Θα έπρεπε επίσης να συλλέξουμε αποσπάσματα από βιβλία' λέει, όταν συζητά τη συλλογή πραγματειών (*ἐκλέγειν... ἐκ τῶν γεγραμμένων λόγων, Τοπ.* 105b), και το γεγονός ότι το έκαμε είναι σαφές από τις συνεχείς παραπομπές του σε προηγούμενους συγγραφείς: περισσότερο από τριάντα φιλοσόφους και ποιητές που αναφέρονται στα *Μεταφυσικά,* το χείμαρρο των περικοπών από την τραγωδία, τους κωμικούς και τους επικούς ποιητές, από ρήτορες και ρητορικές πραγματείες στη *Ρητορική*. Σ' αυτό το έργο είναι που για πρώτη φορά εμφανίζονται κριτικές παρατηρήσεις που αναφέρονται ειδικά στο κείμενο που το έχουμε στο νου μας σαν γραμμένη σελίδα μάλλον παρά κατανοητό σαν κάτι που το ακούσαμε· ο Αριστοτέλης καταδεικνύει τον Ηράκλειτο σαν ένα συγγραφέα 'δύσκολο να τον στίξει κανείς' (*διαστίξαι, Ρητ.* 1407b) κι υπάρχουν άλλα χωρία όπου προβλήματα που δημιουργούνται από τη διαίρεση των λέξεων, τους τόνους και τη στίξη συζητούνται από την άποψη του γραπτού όπως και του προφορικού κειμένου (π.χ. *Σοφ. Έλ.* 166b, 177b, 178a). Υπάρχουν ενδείξεις ότι ως τα τέλη του τέταρτου αιώνα η δημόσια εκτέλεση είχε

1. Παρεμπιπτόντως, τα λόγια του Κικέρωνα υπονοούν ότι ο Ερμόδωρος ενεργούσε με την άδεια του Πλάτωνα.

χάσει τη δεσπόζουσα, σχεδόν αποκλειστική θέση σαν το μέσο της λογοτεχνικής επικοινωνίας· ο Αριστοτέλης, για παράδειγμα, λέει (*Ποιητ.* 1462a11 κ.ε) ότι 'η τραγωδία μπορεί να εκτελέσει το σκοπό της χωρίς κίνηση, όπως ακριβώς η επική ποίηση· γιατί από την ανάγνωση μπορεί καθαρά να φανεί η ποιότητα του έργου (πβ. επίσης 1450b18, 1453b6). Μιλά ακόμη για τραγικούς ποιητές όπως ο Χαιρήμων και διθυραμβικούς συνθέτες όπως ο Λικύμνιος που γράφουν έχοντας στο νου τους αναγνώστες (*ἀναγνωστικοί*) και των οποίων τα βιβλία έχουν 'πλατιά κυκλοφορία' (*βαστάζονται*= είναι δημοφιλή). Και φυσικά οι ερευνητικές δραστηριότητες του Αριστοτέλη και των εταίρων του, η συλλογή όχι λιγότερων από 158 πολιτειών πόλεων και εθνών, των διδασκαλιών της αθηναϊκής τραγωδίας, των καταλόγων των Ολυμπιονικών και Πυθιονικών, μαρτυρούν την ύπαρξη αυτού που ένας νεότερος ιστορικός της κλασικής φιλολογίας έχει ονομάσει 'οι καταπληκτικοί θησαυροί των συλλογών του'[1].

Παρόλο που είναι δυνατό, ακόμη πιθανό, ότι ο Αριστοτέλης και οι μαθητές του διάβαζαν μεγάλο μέρος του υλικού, πάνω στο οποίο βάσιζαν την έρευνά τους, γρήγορα και σιωπηλά, δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι κάθε βιβλίο που είχε ακόμη και την πιο μικρή αξίωση λογοτεχνικής αξίας γραφόταν για να διαβαστεί δυνατά. Αυτό ήταν προφανώς αληθινό για κείνους τους συγγραφείς που ο Αριστοτέλης ανέφερε ότι 'έγραφαν με τους αναγνώστες στο νου τους'· τα συμφραζόμενα κάνουν φανερό ότι η διαφορά ανάμεσα στην ανάγνωση και την εκτέλεση ήταν απλώς η απουσία θεάματος, κίνησης και χειρονομίας - τα ποιήματα θα ακούγονταν και στη μια και στην άλλη περίπτωση. Ακόμη και ο Ισοκράτης, που δεν εκφωνούσε τους λόγους του επειδή, λέει, δεν διέθετε τα δυο προσόντα που επηρέαζαν πάρα πολύ την εκκλησία του δήμου, δυνατή φωνή καί τόλμη, ακόμη κι ο Ισοκράτης έγραψε για το αυτί, όχι το μάτι. Είναι δεξιοτέχνης της ευφωνίας (η αποφυγή της χασμωδίας -της σύγκρουσης των φωνηέντων- ήταν μια από τις υφολογικές του καινοτομίες) κι έφτασε ακόμη στο σημείο να γράφει μέσα στους λόγους του χωρία που μοιάζουν σαν οδηγίες στους αναγνώστες που επρόκειτο να τους απαγγείλουν (π.χ. *Περί Αντιδόσεως* 12).

Είναι σαφές ότι το τελευταίο μέρος του τέταρτου αιώνα ήταν μια περίοδος στην οποία γράφονταν και κυκλοφορούσαν βιβλία, αλλά δεν έχουμε πληροφορίες για το πώς και από ποιον παράγονταν· δεν μαρτυρείται ούτε μια πλευρά του φαινομένου που γνωρίζουμε ως 'δημοσίευση'. Ο Ισοκράτης, που συνέχισε τη σοφιστική παράδοση της ρητορικής διδασκαλίας, προτιμούσε να θέτει σε κυκλοφορία γραπτά αντίγραφα των λόγων του παρά να τους εκφωνεί· μερικοί απ' αυτούς είναι, πράγματι, τόσο εκτενείς που δεν είναι δυνατό να

1. Pfeiffer 70.

έχουν εκφωνηθεί παρά μόνο σε παγιδευμένο ακροατήριο. Αλλά δεν αναφέρει 'εκδότη'· τα λόγια του δείχνουν διανομή αυτοπροσώπως αντιγράφων ύστερα από αίτηση των ενδιαφερομένων (*διαδοτέος τοῖς βουλομένοις λαμβάνειν, Παναθ.* 233) – μια διαδικασία που έχει συγκριθεί με τη διανομή αντιτύπων άρθρων ενός σύγχρονου φιλολόγου[1]. Παρ' όλα αυτά οι λόγοι του κυκλοφορούσαν σε ποσότητες, αν και θα επιθυμούσε να αποσύρει μερικούς – τους δικανικούς λόγους της πρώιμης σταδιοδρομίας του. Όταν ο γιος του ισχυρίστηκε ότι ο Ισοκράτης δεν έγραψε τέτοιους λόγους, ο Αριστοτέλης απάντησε ότι 'πολλές δέσμες δικανικών λόγων του Ισοκράτη περιφέρονταν από τους βιβλιοπώλες' (*δέσμας πάνυ πολλὰς δικανικῶν λόγων Ἰσοκρατείων περιφέρεσθαι... ὑπὸ τῶν βυβλιοπωλῶν,* Διον. Αλικ. *Ισοκράτης* 18).

Από τη στιγμή που ο συγγραφέας κυκλοφορούσε αντίτυπα του έργου του, ξέφευγαν από τον έλεγχό του· και η συνήθεια, στην οποία αναφέρεται ο Σωκράτης του Ξενοφώντα και ο Αριστοτέλης[2], να 'κάνουν εκλογές' (*ἐκλέγειν*) σχεδόν σίγουρα σήμαινε ότι ήταν δυνατό να εμφανιστούν σε παράξενα συμφραζόμενα και σε κολοβωμένη ή επαυξημένη μορφή. Μια κάπως τέτοια διαδικασία μπορεί να είναι ο τρόπος γένεσης της συλλογής που έχει φθάσει ως εμάς με το όνομα του Θέογνη· περιέχει, εκτός από χωρία που μπορούν θαυμάσια να είναι το έργο του Μεγαρέα ποιητή του έκτου αιώνα ο οποίος απευθύνει τις παρατηρήσεις του σε κάποιον που λέγεται Κύρνος, στίχους που αποδίδονται αλλού σε άλλους ποιητές (Σόλωνα, Τυρταίο), σκόλια, σύντομους ύμνους στους θεούς και γνωμικά χωρία για τα πολιτικά και τον ηθικό κώδικα, πολλά από τα οποία συγκρούονται άμεσα το ένα με το άλλο. Τα κείμενα των τραγικών διέτρεχαν ιδιαίτερα υψηλούς κινδύνους, γιατί η ελευθερία που έχουν οι θεατρικοί θίασοι σχετικά με το σενάριο είναι καλά γνωστή, ακόμη και στους νεότερους χρόνους. Οι εκτελεστές των κλασικών δραμάτων στον τέταρτο αιώνα ήταν τόσο αυθαίρετοι που το 330 π.Χ. ο Αθηναίος πολιτικός Λυκούργος εισήγαγε νόμο για να συγκρατήσει τις υπερβολές τους – στην Αθήνα, γιατί δεν μπορούσε να το κάνει αλλού. Ένα αντίγραφο του έργου των τριών μεγάλων δραματικών έπρεπε να κατατεθεί στο αρχείο· ο γραμματέας της πόλης θα το διάβαζε στους ηθοποιούς κι απαγορευόταν η παρέκκλιση από το κείμενο αυτό (Πλουτ. *Βίοι των δέκα ρητόρων, Λυκούργος* 841f). Το επίσημο αυτό αντίγραφο είναι πιθανώς εκείνο που ο Πτολεμαίος Ευεργέτης Α΄ δανείστηκε (και το κράτησε) για τη βιβλιοθήκη της Αλεξανδρείας (βλ. σ. 56)· κι αφού ήταν ειδικά σχεδιασμένο να αντικαταστήσει τα αντίγραφα των ηθοποιών, το κείμενο ήταν ίσως εκείνο των βιβλίων-αντιγράφων που κυκλοφορούσαν στο εμπόριο.

1. Turner (1952) 19.
2. Πβ. Ισοκρ. 2.44, Πλάτων, *Νόμοι* 811a.

Ότι υπήρχε τέτοια κυκλοφορία είναι αρκετά φανερό από τις μαρτυρίες που έχουμε, αλλά η τεχνική και τα οικονομικά της διαδικασίας είναι άγνωστα. Δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα επίσης σχετικά με την εμφάνιση των βιβλίων. Η διάταξη του κειμένου στους κυλίνδρους από πάπυρο που εμφανίζονται στις αγγειογραφίες είναι φανερό ότι καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από εικονογραφικές ανάγκες, αλλά οι αγγειογραφίες για τις οποίες γίνεται λόγος, όλες τους από τον πέμπτο αιώνα, απεικονίζουν σχεδόν πιστά την πραγματικότητα από δύο απόψεις: τη χρήση χωριστών κεφαλαίων γραμμάτων και την απουσία χωρισμού των λέξεων, τονισμού ή στίξης. Αυτά είναι χαρακτηριστικά επιγραφών σε πέτρες που σώζονται από την ίδια εποχή και συναντούνται επίσης στο μόνο κομμάτι αρχαίου βιβλίου που έχει βρεθεί σε ελληνικό έδαφος, τον απανθρακωμένο πάπυρο από το Δερβένι, όπως και στα αποσπάσματα των *Περσών* του Τιμόθεου, τον μόνο φιλολογικό πάπυρο Αιγυπτιακής προέλευσης που χρονολογείται πριν από την ίδρυση της Αλεξανδρείας (331 π.Χ.). Κι οι δύο είναι ευανάγνωστοι, γραμμένοι με τις σταθερές πενιές, χαρακτηριστικές του ελληνικού καλάμου (οι Αιγύπτιοι χρησιμοποιούσαν μαλακό καλάμι για την ιερογλυφική γραφή που ζωγραφιζόταν μάλλον παρά σχεδιαζόταν)· και στους δυο παπύρους τα γράμματα έχουν κάτι από το μνημειώδες εκείνων των αττικών επιγραφών που είναι σκαλισμένες στο μάρμαρο. Οι λυρικοί στίχοι του ποιήματος του Τιμόθεου είναι γραμμένοι σαν να ήταν πεζός λόγος, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι μετρικές ενότητες, σε στήλες πιο πλατιές από εκείνες που απαντούν σε μεταγενέστερα βιβλία· αλλά οι στήλες του παπύρου του Δερβενίου, που είναι πεζό κείμενο, είναι πιο κανονικές. Πρόκειται για το επάνω μισό ενός κυλίνδρου που κάηκε όταν τοποθετήθηκε πάνω στην επιτάφια πυρά· περιέχει έναν πεζό σχολιασμό σ' ένα ορφικό θρησκευτικό ποίημα, ένα είδος βιβλίου που αναφέρεται από τον Πλάτωνα (*Πολ.* 364e) και τον Ευριπίδη (*Ιππόλ.* 954). Τα γράμματα είναι μικρά, καθαρά και ευανάγνωστα – 'η γραφή ενός πεπειραμένου καλλιγράφου'· η χρονολόγηση της γραφής είναι δύσκολη δουλειά αφού το χειρόγραφο είναι μοναδικό, αλλά η αρχαιολογική μαρτυρία (η χρονολογία των αντικειμένων που βρέθηκαν σε γειτονικούς τύμβους) υποδεικνύει κάποιο χρονικό σημείο προς το τέλος του τέταρτου αιώνα[1].

Τα δύο αυτά δείγματα είναι όλες οι μαρτυρίες που έχουμε για την εμφάνιση των βιβλίων που φορτώθηκαν για την Αλεξάνδρεια για να αποτελέσουν τη βιβλιοθήκη και να καταλογραφηθούν, να εκδοθούν και να εξηγηθούν από τους μεγάλους φιλολόγους του επομένου αιώνα. Έχουμε μονάχα μια πολύ αμυδρή ιδέα του πώς παρήχθηκαν και διανεμήθηκαν· αλλά ξέρουμε ότι υπήρ-

1. Καψωμένος (1964) 5. Εικόνα στον Turner (1971) 93.

χαν στην αγορά σε ποσότητες. Σε τόση αφθονία, στην πραγματικότητα, ώστε τον τρίτο αιώνα μ.Χ. ο Αθήναιος από τη Ναύκρατη μπορούσε να βάζει στο στόμα ενός από τους πολυλογάδες δειπνοσοφιστές τον ισχυρισμό, που μπορούσε προφανώς να είχε κάνει ο ίδιος, ότι διάβασε και μάζεψε αποσπάσματα από 'περισσότερα από οκτακόσια έργα της Μέσης Κωμωδίας' – δηλ. τις κωμωδίες που γράφτηκαν στην Αθήνα ανάμεσα στο τέλος του Πελοποννησιακού Πολέμου (404) και τη μάχη της Χαιρώνειας (338).

2. Η ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΚΑΙ Η ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

Οι μαρτυρίες

Για τη μεταγενέστερη αρχαιότητα υπάρχει πληθώρα άμεσων μαρτυριών. Ανάμεσα στους αναρίθμητους παπύρους που έχουν βρεθεί στις ανασκαφές των τελευταίων εκατόν ετών υπάρχουν όλων των ειδών ελληνικά κείμενα, που αντιγράφτηκαν σ' όλες τις περιόδους από τον τρίτο αιώνα π.Χ. και εξής. Οι φιλόλογοι μπορούν τώρα να πουν με πολύ μεγαλύτερη ακρίβεια ποια εμφάνιση είχαν τα βιβλία και πώς γίνονταν, και με τη βοήθεια των πολλών χρονολογημένων επίσημων εγγράφων που βρίσκονται ανάμεσα στα ευρήματα μπορούν να βρίσκουν τους διαφορετικούς τύπους γραφής μέσα στους αιώνες. Οι πάπυροι επίσης αποκαλύπτουν πολλά για το πνευματικό επίπεδο και τα γούστα των αναγνωστών, αλλ' αυτή είναι πιο αμφίβολη μαρτυρία και χρειάζεται να την αντιμετωπίζουμε με προσοχή.

Η δυσκολία πηγάζει από το γεγονός ότι οι μαρτυρίες προέρχονται κατά συντριπτική πλειοψηφία από μια μόνο γωνία του ελληνόφωνου κόσμου, την Αίγυπτο, όπου οι κλιματολογικές συνθήκες ευνόησαν πάρα πολύ τη διάσωση βιβλίων από πάπυρο. Ο πάπυρος αποσυντίθεται σε υγρή ατμόσφαιρα, αλλά θαμμένος σε ξερή άμμο επιζεί για πολλούς αιώνες σε μια ασυνήθιστα καλή κατάσταση διατήρησης. Κάποτε ολόκληροι κύλινδροι βρέθηκαν σε σπηλιές ή σε ερείπια σπιτιών, αποθηκευμένοι σε αγγεία για ασφάλεια, αλλά πολύ μεγαλύτεροι αριθμοί αποσπασματικών κειμένων έχουν διασωθεί από την ανασκαφή σωρών σκουπιδιών και νεκροταφείων. Στους σωρούς οι πάπυροι είναι απλά άχρηστο χαρτί· στα νεκροταφεία βρίσκονται ως περιτύλιγμα, το πιεσμένο χαρτί που οι Αιγύπτιοι χρησιμοποιούσαν για το φτιάξιμο περιβλημάτων της μούμιας. Έξω από την Αίγυπτο και τις γειτονικές περιοχές, όπως στην έρημο γύρω από τη Νεκρά Θάλασσα, η διάσωση παπύρων εξαρτήθηκε από πολύ πιο σπάνιες συγκυρίες της ιστορίας. Μετά την έκρηξη του Βεζουβίου το 79 μ.Χ. μια βιβλιοθήκη με φιλοσοφικά βιβλία βυθίστηκε κάτω από τη λάβα του ηφαιστείου στο Ηράκλειο (Herculaneum) και διατηρήθηκε σε κατάσταση απανθράκωσης. Αυτό ήταν πιο σημαντικό εύρημα από τον μισοκαμένο κύλινδρο του Δερβενίου στη Μακεδονία (βλ. σ. 37 κ.ε.), αλλά κι οι δύο

είναι ασήμαντες εξαιρέσεις από το γενικό μοτίβο των ανακαλύψεων: η Αίγυπτος παραμένει η μόνη περιοχή για την οποία έχουμε εκτεταμένη τεκμηρίωση και το ερώτημα που πρέπει πάντοτε να θέτει κανείς είναι πόσο τυπικό μπορεί να θεωρείται ένα εύρημα. Από μία άποψη η Αίγυπτος μπορούσε να συγκριθεί στενά με άλλες περιοχές που καταχτήθηκαν από τον Αλέξανδρο και αποικίστηκαν από τους Διαδόχους: η Ελληνική ήταν η γλώσσα της διοίκησης, του εμπορίου και της εκπαίδευσης σ' όλη την Πτολεμαϊκή αλλά και την Αυτοκρατορική εποχή κι οι Έλληνες άποικοι αποτελούσαν ένα πολύ σημαντικό μέρος του πληθυσμού. Αλλά η πολιτική οργάνωση των Πτολεμαίων ήταν πολύ πιο συγκεντρωτική και γραφειοκρατική από εκείνη των άλλων βασιλέων, κι η Αίγυπτος είχε λιγότερες ελληνικές πόλεις, την πραγματική εστία της ελληνικής πνευματικής ζωής. Η Αλεξάνδρεια εξάλλου μπορούσε να καυχιέται ότι είχε το πιο διακεκριμένο απ' όλα τα αρχαία κέντρα λογοτεχνίας και φιλολογίας. Ένα άλλο εξαιρετικό χαρακτηριστικό είναι πιθανώς ο βαθμός ανάγνωσης και γραφής στην Αίγυπτο· γνωρίζουμε από εκτεταμένες μαρτυρίες στους παπύρους ότι υπήρχαν πάρα πολλοί κατώτεροι αξιωματούχοι που τουλάχιστο μπορούσαν να διαβάζουν και να γράφουν στερεότυπα έγγραφα. Η Αίγυπτος ήταν κατά παράδοση χώρα γραφέων και η πολύπλοκη διοίκηση των Πτολεμαίων αύξησε την ανάγκη για γραπτά αρχεία. Αυτό αναμφίβολα εξηγεί γιατί η γνώση της γραφής φαίνεται ότι υπήρξε αρκετά διαδομένη ακόμη και στα χωριά και γιατί η εγχώρια δημώδης κατάφερε να επιζήσει —αν και όχι να ανθίσει— ως γραπτή γλώσσα, ενώ στις περισσότερες άλλες περιοχές η Ελληνική έγινε η μόνη γλώσσα των εγγράμματων[1].

Ο τόπος προέλευσης πολλών παπύρων είναι μικρά χωριά της άνω χώρας και κωμοπόλεις, όπου το πνευματικό κλίμα δεν μπορεί να ήταν εκείνο της εκλεπτυσμένης Αλεξάνδρειας. Δεν γνωρίζουμε πόσο στενά θα μπορούσε να παραλληλισθεί η εικόνα που έχουμε για τα επαρχιακά αιγυπτιακά αναγνωστικά γούστα αν οι μαρτυρίες έρχονταν, π.χ. από την Πελοπόννησο, την Κύπρο ή την Αντιόχεια (ή πόσο θα διέφερε σε καθεμιά από τις περιοχές αυτές). Οι πάπυροι πρέπει να εξεταστούν μαζί με οποιαδήποτε άλλη ιστορική πληροφορία διαθέτουμε, όπως επιγραφές, αναπαραστάσεις στην τέχνη, ή τις μαρτυρίες των ίδιων των αρχαίων συγγραφέων για ζητήματα όπως τα βιβλία και η εκπαίδευση.

Βιβλία και βιβλιεμπόριο

Υπάρχει τουλάχιστο λιγότερη δυσκολία για τη συναγωγή πορισμάτων από τις αιγυπτιακές μαρτυρίες σχετικά με το υλικό και το σχήμα των βιβλίων.

1. Για τη χρήση της Λατινικής στην Αίγυπτο βλ. Turner (1968) 75.

Είναι γνωστό ότι τον περισσότερο χρόνο στην αρχαιότητα τα άλλη μέρη του ελληνικού κόσμου έκαναν χρήση του παπύρου ως της καθιερωμένης ύλης για τα βιβλία (βλ. σ. 23) κι ότι ο πάπυρος έπρεπε να εισαχθεί από την Αίγυπτο. Το σχήμα του κυλίνδρου ήταν επίσης διεθνές, όπως δείχνουν οι αναφορές στη λογοτεχνία, οι αγγειογραφίες και η γλυπτική. Αυτό συνέβαινε αναμφίβολα γιατί τα εργαστήρια παπύρου της Αιγύπτου εξήγαν τον πάπυρο τυλιγμένο ήδη σε κυλίνδρους· η διαδικασία της συγκόλλησης των φύλλων που τον αποτελούσαν (*κολλήματα*) γινόταν στο εργαστήρι, κι ο κύλινδρος (*χάρτης*), όχι το απλό φύλλο, ήταν η μονάδα πώλησης[1]. Ακόμη και για την αλληλογραφία, η κανονική πρακτική ήταν να αγοράζει κανείς έναν κύλινδρο και να κόβει κομμάτια απ' αυτόν ανάλογα με τις παρουσιαζόμενες ανάγκες.

Μια καινούργια εξέλιξη στο σχήμα των βιβλίων, η πολύ σημαντική αλλαγή από τον κύλινδρο στον κώδικα (*σωμάτιον*, το νεότερο σχήμα του βιβλίου), άρχισε να παρουσιάζεται τον δεύτερο αιώνα μ.Χ. και με το τέλος της αρχαιότητας ή νέα μορφή καθιερώθηκε ως το συνηθισμένο μέσο για τα λογοτεχνικά κείμενα. Δεν υπήρχε ουσιαστικός σύνδεσμος ανάμεσα στο σχήμα και το υλικό· ακόμη κι αν (όπως φαίνεται πιθανό) η ιδέα του κώδικα προήλθε από την κηρωμένη ή ξύλινη πινακίδα μέσω των σημειωματαρίων από περγαμηνή που ξέρουμε ότι ήταν σε κοινή χρήση στη Ρώμη, υπήρχε μια περίοδος μερικών αιώνων στη διάρκεια των οποίων ο πάπυρος ήταν κατά πολύ το πιο κοινό υλικό για το νέο είδος βιβλίου (βλ. Πίν. III). Το σχήμα του κώδικα έχει πρακτικά πλεονεκτήματα που σ' ένα νεότερο αναγνώστη είναι προφανή και ακατανίκητα: είναι πολύ πιο εύκολο να τον χρησιμοποιείς και να τον συμβουλεύεσαι από το μακρύ κύλινδρο, που πρέπει να ξανατυλιχτεί σε κάθε διάβασμα, μπορεί να προστατευθεί με το δέσιμο, κι επειδή τα φύλλα είναι γραμμένα και στις δύο όψεις αποτελεί μια πιο οικονομική χρήση του υλικού. Παρ' όλα αυτά, με την εξαίρεση ενός σπουδαίου μηκλασικού κλάδου της λογοτεχνίας, άργησε να καθιερωθεί ως το συνηθισμένο σχήμα. Η εξαίρεση είναι τα κείμενα των Χριστιανών, που από την αρχή δείχνουν έντονη προτίμηση για το σχήμα του κώδικα. Ο C. H. Roberts εισηγήθηκε ότι στην πραγματικότητα χρησιμοποιήθηκε πρώτα σε χριστιανικούς κύκλους και μόνο βαθμηδόν έγινε αποδεκτός ως βιώσιμη εναλλακτική λύση του κυλίνδρου για συνηθισμένα μη-χριστιανικά κείμενα[2]. Η άποψη αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι τα πρώιμα δείγματα ειδωλολατρικών κειμένων σε κώδικες είναι τεχνικά κείμενα όπως εγχειρίδια γραμματικής και ιατρικής για τα οποία ένα 'κατώτερο' σχήμα θα ήταν αποδεκτό. Αλλά ο κώδικας αναπόφευκτα κέρδιζε έδαφος, και καθώς ταίριαζε περισσότερο στην περγαμηνή και το χαρτί παρά στον

1. Οι τεχνικοί όροι συζητούνται από τον Lewis (1974) 70-83.
2. Roberts (1954) 169-204 και (1970) 53-9. Αλλά βλ. τώρα Roberts και Skeat (1983).

πάπυρο έγινε η συνηθισμένη μορφή του μεσαιωνικού και νεότερου βιβλίου.

Μια άλλη σημαντική αλλαγή συνέβαινε στην ύστερη αρχαιότητα, μια αλλαγή στη στάση του κοινού σχετικά με το υλικό που ήταν κατάλληλο για βιβλία. Η τεχνική της κατασκευής της περγαμηνής αναπτύχθηκε ήδη αρκετά κι οι δυνατότητες της περγαμηνής ως έξοχου και ανθεκτικού γραφικού υλικού είχαν πλήρως εκτιμηθεί, το αργότερο τον τέταρτο αιώνα μ.Χ., όπως μαρτυρούν οι μεγάλοι βιβλικοί κώδικες, και σίγουρα πολύ νωρίτερα σε μερικές περιοχές[1]. Η πρώιμη ιστορία της βιομηχανίας είναι εξαιρετικά ασαφής· η ιστορία ότι η περγαμηνή εφευρέθηκε από τον Ευμένη της Περγάμου σε απάντηση στο εμπάργκο που έθεσε στον πάπυρο 'ο βασιλιάς της Αιγύπτου'[2], πιθανώς ο Πτολεμαίος Επιφανής (205/14-181/0 π.Χ.), είναι φανερά πλάσμα της φαντασίας, αλλά κάποια σχέση με την Πέργαμο υποβάλλεται από τον μεταγενέστερο όρο για την περγαμηνή (όρο που χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στο διάταγμα για τις τιμές του Διοκλητιανού, 7.38 Lauffer). Ο όρος περγαμηνή αντικατέστησε τον πιο ασαφή *διφθέρα* 'δέρμα', που μπορούσε να υποδηλώνει είτε δέρμα, δηλ. βύρσα κατεργασμένη με ταννίνη, ή περγαμηνή, δηλ. βύρσα κατεργασμένη με στυπτηρία και κιμωλία. Είναι δυνατό να είχε γίνει κάποια βελτίωση της τεχνικής στην Πέργαμο, ή ίσως η κατασκευή της περγαμηνής έγινε αποδεκτή εκεί σε μεγαλύτερη κλίμακα απ' ό,τι αλλού· δεν θα προκαλούσε έκπληξη το γεγονός αν κέντρα παραγωγής βιβλίων εκτός Αιγύπτου αισθάνθηκαν κάποιο κίνητρο για την τελειοποίηση ενός υλικού διαφορετικού από τον πάπυρο. Οπωσδήποτε η περγαμηνή είχε αυξανόμενη εκτίμηση κι άρχισε να τίθεται σε χρήση, και ο πάπυρος παραχωρούσε τη θέση του ως υλικού για κείμενα βιβλίων, αν και ο πάπυρος συνέχισε να χρησιμοποιείται σταθερά για έγγραφα και κατασκευαζόταν ακόμη και εξαγόταν τόσο αργά ως τον δέκατο αιώνα κι ακόμη πέρα απ' αυτόν[3]. Η παλιά άποψη ότι η περγαμηνή αναπτύχθηκε επειδή ο πάπυρος ήταν υλικό ακατάλληλο για να χρησιμοποιηθεί στο σχήμα του κώδικα χάνει έδαφος σήμερα καθώς ανακαλύπτονται περισσότεροι κώδικες από πάπυρο· οι λόγοι για την αλλαγή πρέπει να ήταν πιο περίπλοκοι, αν και χωρίς λεπτομερείς οικονομικές πληροφορίες δεν μπορούμε να ελπίζουμε να τους αναπλάσουμε.

Όσο μπορούμε να υποστηρίξουμε, και αναντίρρητα η γνώμη μας βασίζεται σ' ένα σημαντικό ποσοστό στην εικασία, η οικονομική οργάνωση του ελληνικού βιβλιεμπορίου δεν υπέστη ουσιαστικές αλλαγές κατά την αρχαιότητα. Βέβαια το εμπόριο αναπτύχθηκε πολύ από το τέλος του πέμπτου αιώνα

1. Στην κωμόπολη Δούρα-Ευρωπό, ένα Μακεδονικό οικισμό στον μέσο Ευφράτη, όλα τα προγενέστερα έγγραφα που βρέθηκαν στις ανασκαφές είναι σε περγαμηνή, και πάπυρος δεν εμφανίζεται ως την προχωρημένη Ρωμαϊκή περίοδο (Welles, Fink και Gilliam (1959) 4).

2. Πλίνιος, *N.H.* 13.11, παραπέμποντας στον Βάρρωνα· βλ. Turner (1968) 9-10.

3. Lewis (1974) 90-4.

και εξής· και εξίσου βέβαια οι συγγραφείς μπορούσαν τώρα να γράφουν με την προσδοκία ότι θα υπήρχε αναγνωστικό κοινό για το έργο τους. Αλλά το φαινόμενο της δημοσίευσης σαν επάγγελμα δεν φαίνεται να υφίστατο· δεν υπάρχει τουλάχιστο μαρτυρία που ακόμη και να το υπονοεί. Πώς τότε συγγραφείς και βιβλία γίνονταν γνωστά, ιδιαίτερα έξω από την πόλη τους; Είναι εύκολο να δούμε πως κάτι που γραφόταν για εκτέλεση, όπως ένα δραματικό έργο, ή ένα επικό ποίημα για να εξυμνήσει κάποια περίσταση της πόλης, θα είχε άμεση τοπική δημοσιότητα η οποία (αν ήταν ευνοϊκή) μπορούσε να κεντρίσει μια ζήτηση για αντίγραφα· εξέχοντες δάσκαλοι –φιλόσοφοι ή ρητοροδιδάσκαλοι– θα έθεταν σε κυκλοφορία έργα ανάμεσα στους φίλους ή μαθητές τους, τα οποία θα μπορούσαν εύκολα να διαδοθούν ευρύτερα· και για τον μη ακαδημαϊκό συγγραφέα στην αρχή της σταδιοδρομίας του μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι η αγγελία ενός προστάτη ή η διάκρισή του ότι κέρδισε ένα διαγωνισμό ποίησης μπορεί να ήταν το πρώτο ζωτικό βήμα προς μια πλατύτερη κυκλοφορία.

Κανένας, οπωσδήποτε, δεν φαίνεται να σκέφτηκε να χρησιμοποιήσει μεσάζοντα για να προωθήσει τις πωλήσεις μιας σύνθεσης με αντάλλαγμα την αποκλειστικότητα για την αναπαραγωγή του. Αυτό αναμφίβολα συνέβαινε σε μεγάλο βαθμό γιατί από τη στιγμή που ένα έργο γινόταν γνωστό, ακόμη και σε ένα αντίγραφο, ξέφευγε από τον έλεγχο του συγγραφέα: δεν υπήρχε πρακτικό ή νομικό μέσο διασφάλισης του κειμένου ή περιορισμού του αριθμού των αντιτύπων. Με τον τρόπο αυτό οι όροι *ἐκδιδόναι* και *ἔκδοσις*, που χρησιμοποιούνται για την ετοιμασία ενός βιβλίου που είναι γνωστό στο κοινό, δεν έχουν καμία σχέση με τη δημοσίευση, με τη νεότερη σημασία του όρου. Η χρήση των όρων αυτών έχει ορθά οριστεί από τον van Groningen: 'Υποδηλώνουν τη δραστηριότητα όχι ενός εκδότη ή βιβλιοπώλη, αλλά του ίδιου του συγγραφέα που "αφήνει" το έργο του στο κοινό· τους δίνει την ευκαιρία να το διαβάσουν, να το αντιγράψουν, να το δώσουν σε άλλους. Από τη στιγμή εκείνη το κείμενο ακολουθεί την τύχη του...'[1]. Αυτό ήταν ασφαλώς πηγή απογοήτευσης για τους συγγραφείς: ο Διόδωρος (1.5.2) κάνει μια προσπάθεια να απομακρύνει τους "πειρατές" εκείνους που κυκλοφορούν βιβλία συλλέγοντας υλικό από άλλους συγγραφείς· και ο Γαληνός περιγράφει με θλίψη πώς οι σημειώσεις που έδωσε στους μαθητές του για δική τους χρήση διατρεβλώθηκαν εντελώς και αλλάχτηκαν και κυκλοφόρησαν στο εμπόριο ως γνήσια έργα του δασκάλου (19.9-10 Kühn).

Το γεγονός ότι βιβλία που παράγονται από επαγγελματίες ήταν σε κοινή χρήση δείχνει ότι μπορούσε κανείς να κερδίσει χρήματα από το εμπόριό τους, αλλά οι ίδιοι οι συγγραφείς δεν μπορεί να είχαν γράψει για άμεσο κέρδος από τις πωλήσεις: η οικονομική τους υποστήριξη κανονικά πρέπει να

1. van Groningen (1963) 25.

προήλθε από την προστασία ισχυρών προσώπων ή από την αμοιβή που κέρδιζαν όταν διάβαζαν στο κοινό ή μιλούσαν πάνω σ' ένα θέμα, ένα σημαντικό γνώρισμα της πνευματικής ζωής σ' όλη τη μεταγενέστερη αρχαιότητα. Οι αντιγραφείς, εξάλλου, ήταν επαγγελματίες τεχνίτες των οποίων το ψωμί εξαρτιόταν από το γράψιμο βιβλίων σε διάφορα είδη γραφής. Πολλοί απ' αυτούς πρέπει να ήταν δούλοι· και το επάγγελμα γενικά ποτέ δεν απέκτησε κοινωνικό γόητρο, εκτός ίσως σε επίπεδο χωριού όπου ένας αντιγραφέας μπορούσε να ήταν το μόνο μέλος της κοινότητας που ήξερε γράμματα[1]. Οι καλύτερες ευκαιρίες για την πραγματοποίηση κέρδους πρέπει να είχαν επιφυλαχτεί για τους βιβλιοπώλες, που μπορούσαν για παράδειγμα να παραγγείλουν πολλαπλά αντίγραφα κάποιου δημοφιλούς κειμένου για γρήγορη πώληση, ή να κάνουν χρήση του εμπορικού τους ταλέντου για να 'φουσκώσουν' τις τιμές σπάνιων τοπικά έργων.

Οι πάπυροι δείχνουν καθαρά ότι οι επαγγελματίες αντιγραφείς ακολουθούσαν εντελώς τυποποιημένη πρακτική στην αντιγραφή των κειμένων. Προφανώς λογάριαζαν την πληρωμή τους με τους εκατό στίχους κειμένου, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από τα 'στιχομετρικά' γράμματα που μπαίνουν στο περιθώριο και το συνολικό αριθμό στίχων που δινόταν στο τέλος του έργου[2]. Το χειρόγραφο είναι συνήθως σε τυποποιημένο είδος γραφής χωρίς συντομογραφίες· υπάρχουν μερικές μαρτυρίες ότι χρεώνονταν διαφορετικές τιμές για τις γραφές διάφορης ποιότητας[3]. Γενικά η ακρίβεια του κειμένου των επαγγελματικών αυτών αντιγράφων δεν φαίνεται να ήταν μεγάλη: ο Στράβων που έγραφε στη Ρώμη τον πρώτο αιώνα π.Χ. παραπονείται για αμέλεια των επαγγελματιών αντιγραφέων εκεί και στην Αλεξάνδρεια (13.1.54), και οι πάπυροι τείνουν να τον επιβεβαιώσουν. Σώζονται μερικά προσεκτικά αντίγραφα, με σημάδια που δείχνουν ότι έχουν ελεγχθεί σε σύγκριση με άλλα κείμενα, αλλά αυτά είναι μειοψηφία και το πιο πιθανό είναι να έγιναν για λόγιους παρά για το κοινό[4]. Ίσως για τη συνηθισμένη αγορά ό,τι μετρούσε πιο πολύ ήταν η ομορφιά της εμφάνισης και του υλικού και γενικά το καθαρό γράψιμο· οι αναγνώστες των αρχαίων βιβλίων μπορεί να ήταν το ίδιο συνηθισμένοι να διορθώνουν μικρολαθάκια όπως οι αναγνώστες των νεότερων εφημερίδων. (Είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι σ' όλη την αρχαιότητα οι Έλληνες αναγνώστες δέχονταν, αδιαμαρτύρητα, κείμενα που δεν χώριζαν τις λέξεις και κατά ένα μεγάλο μέρος χωρίς στίξη). Η υπαγόρευση μπορεί να χρησιμοποιήθηκε σε μερικά αντιγραφικά κέντρα ως μηχανισμός για γρήγορη διάδοση

1. Πβ. Turner (1968) 83, για την Αίγυπτο.
2. Ohly (1928) σποραδικά· Turner (1971) 19.
3. Ohly (1928) 88-9· Turner (1968) 87-8.
4. Turner (1968) 92-4.

όταν ένα μονάχα υπόδειγμα ήταν διαθέσιμο[1]· αλλά πολύ συχνά τα αντίγραφα πρέπει να γίνονταν ένα ένα, καθώς τα παράγγελναν οι πελάτες. Είναι πιθανόν ορθό να σκεφτόμαστε τις επιχειρήσεις αντιγραφών ως εντελώς μικρής κλίμακας, όπως ήταν οι περισσότεροι οίκοι τεχνιτών στην αρχαιότητα.

Οι σχέσεις ανάμεσα στους αντιγραφείς και τους βιβλιοπώλες δεν είναι καλά τεκμηριωμένες. Είναι σαφές ότι μερικοί αντιγραφείς δούλευαν κατευθείαν για τους συγγραφείς, ως μέλη του προσωπικού τους[2], και πολλοί πρέπει να είχαν απασχοληθεί από τις μεγαλύτερες βιβλιοθήκες· άλλοι αντέγραφαν κείμενα με το κομμάτι για ιδιώτες πελάτες χωρίς την παρέμβαση βιβλιοπωλών. Αλλά υπήρχαν μερικοί ρόλοι που μόνο οι βιβλιοπώλες μπορούσαν να εκπληρώσουν: φαίνεται πως ταξίδεψαν σε περιοχές όπου ο πλούτος σε βιβλία ήταν περιορισμένος, προσφέροντας κείμενα που δεν υπήρχαν στην τοπική αγορά[3]· και ίδρυσαν μαγαζιά στα μεγάλα πνευματικά κέντρα όπου μπορούσαν να βασιστούν σε μια μορφωμένη πελατεία: οπουδήποτε υπήρχαν σημαντικές βιβλιοθήκες το ερέθισμα για το εμπόριο πρέπει να ήταν μεγάλο. Είναι δύσκολο να πει κανείς λόγω των πολύ ανεπαρκών πηγών πόσο διάσπαρτα ήταν τα βιβλιοπωλεία έξω από αυτά τα ευνόητα κέντρα, και αφού η ζήτηση για συνηθισμένες ανάγκες, όπως τα σχολικά κείμενα, μπορούσε ίσως συχνά να ικανοποιηθεί με κατευθείαν παραγγελίες στους αντιγραφείς δεν υπάρχει λόγος να υποθέσουμε ότι η ύπαρξη ενός σχολείου ή ακόμη κι ενός γυμνασίου (βλ. σ. 49) συνηγορεί για την ύπαρξη ενός κανονικού βιβλιοπωλείου. Πολλά σχολικά κείμενα πρέπει να έχουν περάσει από τη μια γενιά μαθητών στην επόμενη, όπως συμβαίνει και τώρα, και όσο πιο λίγα ήταν τα βιβλιοπωλεία τόσο μεγαλύτερη πρέπει να ήταν η σκοπιμότητα για μια ανεπίσημη αγορά μεταχειρισμένων βιβλίων.

Υπήρχε ασφαλώς ένα εμπόριο βιβλίων ως αντικειμένων πολυτελείας, που επιδεικνύονταν περισσότερο παρά διαβάζονταν. Ο Λουκιανός (*Προς τον απαίδευτον*) κοροϊδεύει τον αγράμματο συλλέκτη βιβλίων που ενδιαφέρεται μονάχα για τα πλουμίδια: το πορφυρό περιτύλιγμα της περγαμηνής και τον επίχρυσο ομφαλό. (Πρόκειται για τον ομφαλό που προεξείχε από τον κύλινδρο, κατασκευασμένο από ξύλο ή κόκαλο και στον οποίο στερεώνονταν τα πιο πολυτελή είδη κυλίνδρου). Ο αρχαίος κόσμος φαίνεται ότι είχε το μερίδιό του σε 'ειδικούς' που μπορούσαν να κατασκευάζουν απομιμήσεις: ο Δίων Χρυσόστομος περιγράφει μια διαδικασία –θάβοντας τους κυλίνδρους σε δημητριακά– με την οποία κατάφεραν βιβλία που έγιναν πρόσφατα να τα κά-

1. Skeat (1956) σποραδικά· Turner (1971) 19-20.

2. Πβ. Διογ. Λαέρτ. 7.36 (Ζήνων)· Norman (1960) 122 (Λιβάνιος).

3. Πβ. Διον. Αλικ. *Ισοκρ.* 18 (αναφέρθηκε παραπάνω, σ. 36) και την ιστορία του Ερμόδωρου (παραπάνω σ. 33)· Dziatzko (1899) 976.

μουν να φαίνονται παλιά (21.12) κι ο Λουκιανός αναφέρει το γόητρο των δήθεν αυτογράφων, κοροϊδεύοντας τον υποψήφιο συλλέκτη που είναι πρόθυμος να πιστέψει ότι ο Δημοσθένης αντέγραψε τον Θουκυδίδη 'οκτώ φορές' (*Προς τον απαίδευτον* 4). Αλλού κατηγορεί έναν εχθρό του ότι πλαστογράφησε το εγχειρίδιο του Τεισία για τη ρητορική κι ότι το χρέωνε σε εξωφρενική τιμή (*Ψευδολογιστής* 30). Υπήρχαν, φυσικά, σοβαροί και πληροφορημένοι συλλέκτες· γνωρίζουμε τα ονόματα διαφόρων συγγραφέων που ήταν καθοδηγητές στη συλλογή και κατάταξη βιβλίων, πράγμα που θα ενδιέφερε βιβλιόφιλους και βιβλιοθηκάριους[1]. Μερικά αρχαία βιβλία ήταν εικονογραφημένα, παρόλο που οι πάπυροι που έχουμε δίνουν λίγες άμεσες μαρτυρίες. Δεν είναι εκπληκτικό ότι μερικοί τύποι έργων προσέλκυσαν την εικονογράφηση: τεχνικές πραγματείες για βοτανική, ιατρική ή μαθηματικά, που μπορούσαν να διευκρινιστούν με τη βοήθεια εικόνων και διαγραμμάτων και λαϊκά λογοτεχνικά είδη, όπως το έπος, το μυθιστόρημα και το δράμα, που πρόσφερε στον εικονογράφο μπόλικες σκηνές δράσης[2]. Πιθανώς η εικονογράφηση, έστω και μέτρια, ύψωνε την τιμή, και καθετί που πλησίαζε την πολυτελή εικονογράφηση που συναντούμε σε μερικούς μεσαιωνικούς κώδικες θα τοποθετούσε ένα βιβλίο στην κατηγορία ειδών πολυτελείας.

Κάπως περισσότερες λεπτομέρειες διαθέτουμε για τις τιμές βιβλίων απ' ό,τι για την κατανομή των βιβλιοπωλείων. Τα υψηλά ποσά που αναφέρονται για ιδιαίτερα σπάνια βιβλία –ο Λουκιανός λέει ότι ο Ψευδο-Τεισίας απέφερε 750 δραχμές– δεν αποτελούν οδηγό για τις φυσιολογικές τιμές συνηθισμένων βιβλίων· και όποιες μαρτυρίες έχουμε είναι πολύ σκόρπιες για να δώσουν κάτι παραπάνω από τις πιο χονδρικές εντυπώσεις. Υπάρχουν σημειώσεις για τις τιμές των κυλίνδρων παπύρου, κυρίως από την Αίγυπτο, που δείχνουν ότι ο κανόνας ήταν δύο έως τέσσερις δραχμές, που ισοδυναμούν, όπως υποδεικνύει ο N. Lewis[3], με την αμοιβή για εργασία από μία έως πέντε με έξι ημέρες της κατώτατης θέσης της οικονομικής κλίμακας, εκείνης του ανειδίκευτου εργάτη. Αλλά το επίπεδο της ευημερίας υψώθηκε αρκετά απότομα και οι πιο ευημερούσες τάξεις, έστω και σ' ένα πολύ μέτριο κοινωνικά επίπεδο, πρέπει να ήταν σε τέτοια θέση ώστε να θεωρούν ως δεδομένο ότι ο πάπυρος δεν ήταν ένα ιδιαίτερα δαπανηρό είδος. Με τις τιμές της αντιγραφής, όπως αναφέρονται στην Αίγυπτο τον δεύτερο αιώνα μ.Χ., ένα μικρό έργο, συμπεριλαμβανομένης και της τιμής του υλικού, μπορούσε να μη στοίχιζε πιο πολύ από πέντε ή έξι δραχμές. Αλλά πόσο αυτή θα ήταν συνηθισμένη τιμή έξω από την Αίγυπτο αδυνατούμε να προσδιορίσουμε. Προφανώς μερικοί χρήστες του παπύρου είχαν ανάγκη να κάμουν οικονομία, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από το γεγονός ότι οι κύλινδροι κάποτε χρησιμοποιούνταν ξανά μ' ένα

1. Kleberg (1967) 20. 2. Weitzmann (1959) σποραδικά και (1970) ιδιαίτ. 225-30.
3. Lewis (1974) 129-34.

δεύτερο κείμενο που γραφόταν στο πίσω μέρος της σελίδας. Πολύ συχνά επρόκειτο για μη λογοτεχνικό υλικό, όπως λογαριασμοί, αλλά υπάρχουν φημισμένες εξαιρέσεις: η *Αθηναίων Πολιτεία* του Αριστοτέλη και η *Υψιπύλη* του Ευριπίδη διασώζονται ως οπισθόγραφα κείμενα.

Η εξάπλωση της Ελληνικής παιδείας

Τα αλληλένδετα ζητήματα της κυκλοφορίας των βιβλίων, της παιδείας, της φιλολογίας και των γούστων δεν μπορούν να εξεταστούν χωρίς να λάβει κανείς υπόψη την αξιόλογη εξάπλωση της ελληνικής παιδείας που παρακινήθηκε από τις κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Οι επιπτώσεις της κίνησης αυτής ήταν αναμφίβολα τόσο σημαντικές για την ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας όσο η επιρροή των ίδιων των ομηρικών ποιημάτων. Η πολιτική της ίδρυσης πόλεων του Αλεξάνδρου συνεχίστηκε από τους Διαδόχους και οδήγησε σ' όλη την Ανατολή στην καθιέρωση της Ελληνικής, στην τροποποιημένη μορφή της Αττικής γνωστής ως κοινής (*ἡ κοινὴ διάλεκτος*), ως γλώσσας της διοίκησης και της εκπαίδευσης πολύ πέρα από τα παλιά της σύνορα. Το αποτέλεσμα ήταν πολλοί μη Έλληνες να συμβάλουν άμεσα στην ανάπτυξη της ελληνικής γραμματείας: ο Ζήνων από το Κίτιο ήταν πιθανώς φοινικικής καταγωγής· ο Λουκιανός από τα Σαμόσατα από τη γέννησή του μιλούσε Αραμαϊκά. Το πιο αξιόλογο ίδρυμα του Αλεξάνδρου ήταν η Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, που οι Πτολεμαίοι κατέστησαν ένα πνευματικό κέντρο για να ανταγωνιστεί και πραγματικά ξεπέρασε την Αθήνα (σ' όλους τους κλάδους της μάθησης με την εξαίρεση της φιλοσοφίας). Λόγιοι που δούλευαν στην Αλεξάνδρεια τον τρίτο αιώνα π.Χ. ήταν αυτοί που έσωσαν ένα μεγάλο μέρος της περασμένης γραμματείας των Ελλήνων για τους μεταγενέστερους, έβαλαν τα θεμέλια της κλασικής φιλολογίας, και με τη δική τους δημιουργική παραγωγή έδωσαν στους Ρωμαίους συγγραφείς μερικά από τα πιο σημαντικά πρότυπα. Ένα άλλο σπουδαίο μακροχρόνιο αποτέλεσμα του εξελληνισμού ήταν η συνέχεια της αρχαίας και βυζαντινής εκπαίδευσης. Επειδή οι πρώτοι Χριστιανοί επέλεξαν την Ελληνική ως το μέσο της προσηλυτιστικής τους γραμματείας υπήρχε ισχυρός λόγος για τη διατήρηση μέσα στον βυζαντινό κόσμο του βασικού χαρακτήρα του παλιού εκπαιδευτικού συστήματος μαζί με μια ζήτηση, οσονδήποτε περιορισμένη, για ειδωλολατρικά κείμενα.

(α) *Η ζήτηση για βιβλία.* Φαίνεται καθαρά ότι η διαδικασία του εξελληνισμού εξαρτιόταν σε αρκετά μεγάλη έκταση από την εύκολη διαθεσιμότητα των βιβλίων. Ό,τι εντυπωσιάζει σχετικά με τον ελληνικό κόσμο στην Ελληνιστική και Ρωμαϊκή περίοδο είναι η πολιτιστική του ομοιογένεια παρά η τεράστια γεωγραφική του έκταση. Συγγραφείς από όλον αυτό τον απέραντο χώρο μοιράζονται τις ίδιες λογοτεχνικές στάσεις και αναφέρουν τους ίδιους

συγγραφείς· μάλιστα θα μπορούσε να συνταχθεί ένας εκτενής κατάλογος διακεκριμένων εργατών του πνεύματος που προήλθαν από εντελώς ασήμαντες πόλεις: ο Αλέξανδρος από το Κοτιαίο, ο Μητροφάνης από την Ευκαρπία, ο Ηράκλειτος από τη Ροδιάπολη, ο Στράβων από την Αμάσεια, ο Ηρόδωρος από τα ελληνικά Σούσα (τη Σελεύκεια στον Εύλαιο)[1]. Όλα αυτά δείχνουν ένα ομοιόμορφο εκπαιδευτικό σύστημα και ένα κοινό απόθεμα γραμματείας, τουλάχιστο, 'των κλασικών'.

Υπάρχουν αρκετές μαρτυρίες από την Ελληνιστική περίοδο και εξής για την ίδρυση βιβλιοθηκών και ο υψηλός αριθμός που αναφέρεται στο περιεχόμενό τους ενισχύει την άποψη ότι τα βιβλία ήταν άφθονα. Εντελώς ξέχωρα από τη συλλογή βιβλίων σε τεράστια κλίμακα, που εχρηματοδοτείτο από τους πρώτους Πτολεμαίους στην Αλεξάνδρεια, όπου δεν φαίνεται να είναι υπερβολή να μιλάμε για χιλιάδες κυλίνδρους[2], ή την αντίπαλη δραστηριότητα στην Πέργαμο, υπάρχουν επιγραφικές μαρτυρίες για μετριότερα ιδρύματα που μπορεί ίσως να εκληφθούν ως περισσότερο τυπικά. Μια επιγραφή του δευτέρου αιώνα π.Χ. από την Κω αναφέρει τον εμπλουτισμό μιας βιβλιοθήκης από διάφορους ευεργέτες, από τους οποίους μερικοί προσφέρουν ποσά 200 δραχμών, άλλοι 100 βιβλία, και άλλοι και βιβλία και χρήματα[3]. Είναι αλήθεια ότι ο όρος 'βιβλία' (*βίβλοι, βιβλία*) μπορεί να παραπλανήσει, αφού πιο συχνά δηλώνει κυλίνδρους παρά ολόκληρα έργα, κι ένα εκτενές έργο θα κάλυπτε ένα αρκετά μεγάλο αριθμό κυλίνδρων, αλλά όταν ακόμη λάβουμε υπόψη τον οφειλόμενο μετριασμό για τα φουσκωμένα σύνολα φαίνεται σχεδόν ακατανόητο ότι τα βιβλία ήταν σπάνιο εμπόρευμα. Αναμφίβολα θα βρίσκονταν πάρα πολλά συγκεντρωμένα στα κυριότερα πολιτιστικά κέντρα (όπως είναι ακόμη σήμερα)· στην Αθήνα, για παράδειγμα, η βιβλιοθήκη του γυμνασίου που ιδρύθηκε από τον Πτολεμαίο Φιλάδελφο είχε επίσημα το δικαίωμα να παίρνει 100 βιβλία (ή κυλίνδρους) για κάθε έτος των εφήβων που τελείωνε, πράγμα που δεν μπορεί να ήταν τυπικό γνώρισμα συνηθισμένων πόλεων[4]. Αλλά η ύπαρξη αυτή καθαυτή βιβλιοθηκών σ' άλλα μέρη δείχνει ότι η ζήτηση για βιβλία ήταν πλατιά διαδομένη, και οι μαρτυρίες των παπύρων οδηγούν στην ίδια κατεύθυνση. Ακόμη κι αν η Αίγυπτος δεν ήταν αντιπροσωπευτική του ελληνικού κόσμου στο σύνολό του, και μόνο η πληθώρα κειμένων που βρίσκονταν σε εντελώς ασήμαντες αιγυπτιακές τοποθεσίες συνηγορεί για μια γενική ύπαρξη αναγνωστικού υλικού σε άλλες περιοχές που είχαν κάποια αξίωση στην ελληνική παιδεία.

1. Πβ. Jones (1940) 283.

2. Οι μαρτυρίες συζητούνται από τον Pfeiffer 100-2· πβ. Blum (1977) στήλες 140-4, 156-61.

3. Robert (1935) 421-5.

4. Delorme (1960) 331-2· Marrou (1965) 572.

Αυτή η παιδεία προφανώς έχαιρε άκρας εκτίμησης όμοια από Έλληνες και μη Έλληνες, ως το ουσιαστικό προσόν για θέσεις γοήτρου και επιρροής. Η κοινωνική θέση που παρεχόταν στους ανθρώπους των γραμμάτων και τους πνευματικούς εργάτες γενικότερα ήταν υψηλή, όπως μπορούμε να βεβαιώσουμε από την αυξανόμενη παρουσία τέτοιων ανθρώπων στην ελληνιστική περίοδο. Την κοινωνική θέση μπορούσε να συνοδεύει η επιρροή κοντά σ' ένα βασιλικό προστάτη ή ακόμη η κατευθείαν υπευθυνότητα στη θέση πρέσβη· όλοι οι Διάδοχοι πίστευαν ότι άξιζε να εξασφαλίσουν την υποστήριξη των ανθρώπων του πνεύματος, και το υπόδειγμα ακολουθήθηκε από τους Ρωμαίους αυτοκράτορες, πιο εντυπωσιακά το δεύτερο αιώνα μ.Χ., τη 'μεγάλη εποχή μπαρόκ'[1] όταν οι σοφιστές πήραν πλήρως ό,τι τους ανήκε. Αναμφίβολα, ωστόσο, θα ήταν άδικο να υποστηρίξουμε ότι η παιδεία είχε διεισδύσει παντού, με την έννοια ότι εκτεινόταν πολύ μακριά πέρα από τις πόλεις ή ακόμη ότι μέσα σ' αυτές έφτανε σ' όλα τα κοινωνικά στρώματα. Στην 'παλιά Ελλάδα' ήταν ίσως πιο πλατιά διαδομένη από τις νέες πόλεις, και υπάρχουν μαρτυρίες από μερικά μέρη ότι η στοιχειώδης παιδεία παρεχόταν με τη δαπάνη κάποιου ντόπιου ευεργέτη[2]. Οι νέες πόλεις ενδιαφέρονταν για την ανώτερη εκπαίδευση, την οποία επιχορηγούσαν πληρώνοντας τους μισθούς των δασκάλων της γραμματικής και της ρητορικής, αλλά δεν φαίνονται συχνά να έχουν πληρώσει για τη στοιχειώδη διδασκαλία αν και τα μαθήματα μπορούσαν να γίνονται στο γυμνάσιο της πόλης. Οι κατώτατες τάξεις, που ήταν πολύ φτωχές για να επωφεληθούν από κάτι που δεν ήταν εντελώς δωρεάν, πιθανόν έπαιρναν την μόνη γεύση παιδείας στο θέατρο, όταν κάποιος εξέχων πολίτης εξασφάλιζε το θέαμα.

Ουσιαστικά μέσα από τα γυμνάσια και τα θέατρα οι κάτοικοι των νέων πόλεων εξέφραζαν τη συνείδηση της ελληνικής τους ταυτότητας, κληρονομημένης ή θετής. Αυτά ήταν τα κέντρα όλων των δραστηριοτήτων που συνδέονταν με τον ελληνικό τρόπο ζωής: άθληση, εκπαίδευση, αθλητικοί αγώνες, ποίηση, μουσική, δράμα. Η εκπαίδευση στην ίδια την Ελλάδα είχε δείξει σημεία μεγαλύτερης καθιέρωσης ιδρυμάτων από το τελευταίο μέρος του τέταρτου αιώνα και εξής[3], και χάρη σε μια εξέλιξη στην Αθήνα στη δεκαετία του 330 υπήρχε ένα βολικό δείγμα για να ακολουθήσουν οι νέες πόλεις, τουλάχιστο για τη μεγαλύτερη ομάδα ηλικιών. Αυτή ήταν το νέο σύστημα εκπαίδευσης των εφήβων που φαίνεται να εισήχθηκε ως απάντηση στη μεγάλη ήττα της Χαιρώνειας και σίγουρα σχεδιάστηκε κατά κύριο λόγο ως στρατιωτικό μέτρο για να βελτιώσει την ποιότητα της εκπαίδευσης της αθηναϊκής στρατιωτικής θητείας. Γρήγορα αναπτύχθηκε σε κάτι πιο πλατιά εκπαιδευτικό, αν

1. Bowersock (1969) 16. 2. Marrou (1965) 176-7, 221.
3. Marrou (1965) 163-80.

και ταυτόχρονα κοινωνικά πιο αποκλειστικό· ακούμε για εφήβους που παρακολουθούν διαλέξεις στις φιλοσοφικές σχολές και για καθηγητές που διδάσκουν στο γυμνάσιο· έχει ήδη γίνει μνεία για τη συνδρομή των εφήβων στη βιβλιοθήκη. Υιοθετώντας το σύστημα αυτό οι νέες πόλεις έδιναν λιγότερη έμφαση στη στρατιωτική προετοιμασία, αλλά όπως ήταν φυσικό παρέλαβαν το πρόγραμμα και τους εκπαιδευτικούς σκοπούς της κυρίως Ελλάδας· ο ενθουσιασμός για την ελληνική κουλτούρα γενικά ήταν τόσο μεγάλος που ιδιώτες έπαιρναν ελληνικά ονόματα κι οι πόλεις αναζητούσαν ηρωικές μορφές από τους ελληνικούς μύθους που θα μπορούσαν να λογιαριαστούν με αληθοφάνεια ως ιδρυτές τους.

Η επιθυμία για διατήρηση του ουσιώδους χαρακτήρα του ελληνικού πολιτισμού έχει διευκρινιστεί με τρόπο εντυπωσιακό από πρόσφατα ευρήματα στο Aï Khanoum του Αφγανιστάν[1]. Οι Γάλλοι ανασκαφείς αυτής της απομακρυσμένης πόλης του τρίτου αιώνα π.Χ. βρήκαν όχι μόνο ένα γυμνάσιο αλλά επίσης, σ' ένα ιερό αφιερωμένο στον πιθανό ιδρυτή της πόλης, τη βάση μιας κολόνας στην οποία είχε κάποτε αναγραφεί μια μεγάλη συλλογή Δελφικών γνωμικών (υπάρχει ένα παράλληλο κείμενο από μια άλλη ελληνική πόλη, τη Μιλητόπολη στην περιοχή της Κυζίκου)[2]. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του ευρήματος είναι το αφιερωτικό επίγραμμα που συμφωνεί ότι τα γνωμικά στήθηκαν από κάποιον Κλέαρχο αφού είχε αντιγράψει το κείμενο στους Δελφούς: 'αυτά τα σοφά γνωμικά των παλαιών σπουδαίων ανδρών είναι εκτεθειμένα στην ιερή Πυθώ· εκεί ο Κλέαχος τα αντέγραψε προσεχτικά και τα έστησε για να τα βλέπουν όλοι στο ιερό του Κινέα'. Αυτό δείχνει πόσο στενά οι νέοι άποικοι διατήρησαν τους δεσμούς τους με τα παλιά κέντρα, ακόμη από μια απόσταση 5.000 χμ. ή και περισσότερο. Ο L. Robert ταύτισε τον Κλέαρχο με τον ομώνυμο περιπατητικό φιλόσοφο, υποδεικνύοντας τις ταξιδιωτικές συνήθειες των ανθρώπων των γραμμάτων, των επιστημόνων και των ερμηνευτών όλων των ειδών. Αλλά κι αν ακόμη δεν υπερηφανευόταν για ένα τόσο διακεκριμένο πρόσωπο, η κοινωνία στα απομακρυσμένα αυτά μέρη δεν ήταν τόσο βαρβαρική ώστε να μη μπορεί να εκτιμήσει ένα αρκετά κομψό επίγραμμα καλαίσθητα χαραγμένο· και τα γνωμικά τα ίδια αναμφίβολα θεωρούνταν ως η πεμπτουσία του ελληνισμού.

(β) *Το εκπαιδευτικό σύστημα.* Για τις λεπτομέρειες του εκπαιδευτικού συστήματος οι περισσότερες μαρτυρίες προέρχονται από την Αίγυπτο, όπου η άμμος έχει διατηρήσει πολύ μεγάλο αριθμό σχολικών ασκήσεων. Υπάρχει μια αξιοσημείωτη ομοιότητα σ' αυτά τα κείμενα καθ' όλη την περίοδο από τους πρώιμους πτολεμαϊκούς ως τους πρώιμους βυζαντινούς χρόνους· όσο μπορούμε

1. Robert (1968) 421-57.
2. Την εξέδωσε ο H. Diels στον Dittenberger, *Sylloge*[3] 1268.

να υποθέσουμε από τις πολύ πιο μεμονωμένες μαρτυρίες που σχετίζονται με άλλες περιοχές το βασικό αυτό σχήμα φαίνεται ότι ήταν κοινό σ' ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο.

Εκτός από τα αθλητικά, και σε μικρότερο βαθμό τη μουσική και τα μαθηματικά, που ήταν πάντοτε μέρος της ελληνικής παιδείας, το κύριο επίκεντρο της προσοχής ήταν η ορθή κατανόηση και χρήση της γλώσσας. Αυτό μαρτυρεί το τεράστιο γόητρο που αποδιδόταν στην ευχέρεια χρήσης της ελληνικής γλώσσας· αξίζει να σημειωθεί ότι δεν υπήρχε ποτέ γενικό ενδιαφέρον για την εκμάθηση ξένων γλωσσών, κι ότι ακόμα κι η Λατινική στην αυτοκρατορική εποχή είχε ένα πολύ περιορισμένο ρόλο στον ελληνικό κόσμο. Μεγάλη σημασία δινόταν στην ορθότητα της μορφής: δεν ήταν αρκετό για ένα μορφωμένο πρόσωπο να κατέχει την *κοινή* που ήταν σε χρήση· έπρεπε επίσης να είναι ικανός να διαβάζει ποίηση της κλασικής εποχής με τις διάφορες διαλέκτους, και από το τέλος του πρώτου αιώνα π.Χ. και εξής όλο και πιο μεγάλη έμφαση δινόταν στην απομίμηση των αττικών συγγραφέων[1].

Η διαδικασία της απόκτησης ευφράδειας ήταν κοπιώδης αλλά, όπως μπορούμε να εικάσουμε, τόσο πλήρης ώστε να είναι αποτελεσματική. Τα παιδιά διέθεταν τα πρώτα πέντε χρόνια στη διδασκαλία ανάγνωσης και γραφής από τον *γραμματιστή*. Τους μάθαινε πρώτα το αλφάβητο, ύστερα τις συλλαβές, ύστερα ολόκληρες λέξεις, ύστερα μέτρο και σωστό συλλαβισμό: δωδεκάδες πάπυροι και όστρακα σώζονται για να διευκρινίσουν τις διάφορες αντιγραφικές και ορθογραφικές ασκήσεις που το σύστημα συνεπαγόταν[2]. Τα κείμενα που επιλέγονταν για τις ασκήσεις αντιγραφής ήταν απλά αλλά ηθικά διδακτικά: γνωμικά, μύθοι, ιστοριούλες για ονομαστούς άνδρες της ιστορίας ή του μύθου. Υπάρχουν κάποιες μαρτυρίες για κορίτσια που συμμετείχαν σ' αυτή τουλάχιστο τη στοιχειώδη φάση· αλλά δεν ξέρουμε πόσο πλατιά διαδομένη ήταν η πρακτική, ή τι αναλογία κοριτσιών συνέχιζε στα πιο προχωρημένα σχολεία[3].

Αυτά ήταν για μαθητές χονδρικά ηλικίας ανάμεσα στα δώδεκα και δεκαπέντε, με τη διεύθυνση του *γραμματικού* ('δάσκαλος της γλώσσας' είναι μια λιγότερο παραπλανητική μετάφραση απ' ό,τι 'γραμματικός'). Η έμφαση δινόταν στην ανάγνωση και την έκθεση, θεματογραφία κυρίως από την ποίηση, η οποία διαβαζόταν με ένα σχολαστικά αναλυτικό τρόπο, δίνοντας στους μαθητές μια γνώση της μυθολογίας, γεωγραφίας και ιστορίας καθώς και της ορθής κατανόησης της γραμματικής και του ύφους. Η δουλειά στους επιλεγμένους συγγραφείς φαίνεται ότι ήταν στενά περιορισμένη και τεχνητή αλλά

1. Browning (1969) 49-55.
2. Καταλογράφηκαν από τον Zalateo (1961)· δείγματα στον Milne (1908).
3. Marrou (1965) 174-5.

αμείλικτα συστηματική: μεγαλόφωνη ανάγνωση και απαγγελία, 'σύνταξη' του κειμένου (γιατί η διάλεκτος, το λεξιλόγιο και το ύφος θα διέφεραν πολύ από εκείνα της *κοινής*), μελέτη των υπαινιγμών του ποιητή ώστε ο μαθητής να είναι σε θέση να εντοπίζει κάθε βουνό ή ποτάμι, να δίνει τη γενεαλογία ή τα κατορθώματα κάθε ήρωα, να επαναλαμβάνει κάθε είδος ακριβόλογης και περίεργης λεπτομέρειας — προκατάληψη που συμμερίζονταν κι οι συγγραφείς της μεταγενέστερης αρχαιότητας. Οι φιλολογικές αυτές σπουδές συνοδεύονταν από μαθήματα για στοιχεία σύνθεσης και, μετά τους χρόνους του Αρίσταρχου και των μαθητών του (βλ. σ. 58 κ.ε.), τυπικής γραμματικής (μορφολογία, όχι όμως σύνταξη). Ο σκοπός των ασκήσεων στη σύνθεση ήταν να ενσταλάξουν ορθότητα και ευφράδεια πιο πολύ, παρά να κεντρίσουν την πρωτότυπη έκφραση. Στα πιο στοιχειώδη απ' αυτά τα ονομαζόμενα *προγυμνάσματα* ή προπαρασκευαστικές ασκήσεις (τα υπόλοιπα ήταν η αρμοδιότητα του δασκάλου της ρητορικής) ζητούσαν από τον μαθητή να αναδιηγηθεί ένα μύθο, να γράψει μια μικρή διήγηση βασισμένη σε χαρακτήρες από την ιστορία ή τον μύθο, ή να πάρει το ρητό ενός σπουδαίου προσώπου και να το αναπτύξει, σύμφωνα με αυστηρά τυπικούς κανόνες, σ' ένα μικρό δοκίμιο — το τελευταίο λεγόταν *χρεία*.

Τέτοια ήταν η σημαντική εκπαίδευση στη λογοτεχνική παιδεία που έδινε σε κάποιον το δικαίωμα να λέγεται Έλληνας. Ασκούσε μια πιο πλατιά επιρροή από την πιο προχωρημένη και τεχνική διδασκαλία της ρητορικής και φιλοσοφίας που ακολουθούσε, όπως οι κλασικοί συγγραφείς με τον τρόπο που διδάσκονταν στα ιδιωτικά σχολεία της Βικτωριανής Αγγλίας ήταν η βάση που την συμμερίζονταν όλοι οι μορφωμένοι. Κι αν ακόμη οι μαρτυρίες μας (σχολικά εγχειρίδια και ασκήσεις) δεν δείχνουν ότι δινόταν μεγάλη προσοχή στην κριτική επεξεργασία των ποιημάτων (κρίσις ποιημάτων) που σύμφωνα με τον Διονύσιο τον Θρακιώτη (*Γραμματική τέχνη* 1) είναι το πιο λεπτό μέρος της τέχνης του γραμματικού, μπορούμε από τα γραπτά των μορφωμένων —από τον Στράβωνα, τον Γαληνό, τον Πλούταρχο, τον Λουκιανό— να πούμε ότι τέτοια εντατική ανάγνωση των ποιητών είχε το αποτέλεσμά της. Η εκπαιδευτική θεωρία μπορεί να μην είναι ικανή να αξιώσει τίποτα παραπάνω από μάλλον περιορισμένα ηθικά μαθήματα ή ένα επιφανειακό ενδιαφέρον σε μια παράξενη πολυμάθεια σαν τα πλεονεκτήματα του συστήματος, αλλά το ίδιο το υλικό πρέπει συχνά να είχε ασκήσει μια πιο άμεση και συναρπαστική έλξη.

Το τελικό στάδιο της εκπαίδευσης ήταν η ειδική αρμοδιότητα των γυμνασίων, που διατηρούσαν κανονικά δασκάλους της ρητορικής (*ρήτορες, σοφισταί*)[1] και κάποτε είχαν εσωτερικούς *γραμματικούς* και φιλοσόφους επίσης (η

1. Ο Bowersock (1969) 12-14 συζητά τις διαφορετικές σημασιολογικές αποχρώσεις των όρων αυτών.

διδασκαλία της 'γραμματικής' μπορούσε σαφώς να μεταφερθεί σε υψηλότερο επίπεδο με μεγαλύτερους μαθητές: δεν υπήρχε άκαμπτη διαχωριστική γραμμή που την απέκλειε μετά τα δεκαπέντε). Οι έφηβοι των πιο πολλών πόλεων μπορούσαν να αναμένουν να τους δοθεί τουλάχιστο μια εισαγωγή στη ρητορική, αλλά οι πιο σοβαροί σπουδαστές θα παρέμεναν για περαιτέρω μελέτη μετά τη σύντομη περίοδο της εφηβικής εκγύμνασης. Οι κανονικές σειρές μαθημάτων που παρέχονταν από τους ντόπιους ρητοροδιδασκάλους μπορούσαν να συμπληρωθούν με διαλέξεις και ρητορικές επιδείξεις που δίνονταν από επισκέπτες δεξιοτέχνες: ο διαχωρισμός ανάμεσα στο πνευματικό και το καλλιτεχνικό φαίνεται ότι ήταν δύσκολο να γίνει. Η ακμή των μεγάλων ρητοροδιδασκάλων ήταν ο δεύτερος αιώνας μ.Χ., οπότε το να είσαι 'σοφιστής' σήμαινε ότι είσαι πρόσωπο ύψιστης σπουδαιότητας και επιρροής, πολιτικής και πνευματικής. Ιδιαίτερα διακεκριμένοι σοφιστές μπορούσαν να κερδίζουν πολύ υψηλές αμοιβές για τις δημόσιες εμφανίσεις και τα ιδιαίτερα μαθήματα, κι η κοινωνική τους θέση αντανακλάται στις τιμές και τις πολιτικές αποστολές που τους επιβάλλονταν από τους συμπολίτες τους και στις απαλλαγές από τις τοπικές υποχρεώσεις που χορηγούνταν από την αυτοκρατορική κυβέρνηση[1]. Είναι μια πολύ εντυπωσιακή μαρτυρία για τη μεγάλη τιμή που έδιναν στην ευγλωττία και την πραγματική σημασία της στη δημόσια ζωή.

Τα εγχειρίδια ρητορικών ασκήσεων που σώζονται συνδυάζονται με τις μαρτυρίες των παπύρων για να διαφωτίσουν ένα πολύ ανεπτυγμένο και παλιό σύστημα, το οποίο έδινε την εντύπωση στο νεότερο αναγνώστη του στενού και φορμαλιστικού, αλλά φαίνεται τουλάχιστο ότι υπήρξε πολύ αποτελεσματικό. Από τους πιο στοιχειώδεις τύπους σύνθεσης: το μύθο, τη διήγηση και τη *χρεία*, ο σπουδαστής προχωρούσε μέσα από το απόφθεγμα, την ανασκευή και την επιβεβαίωση, το εγκώμιο ('Θουκυδίδης', 'σοφία'), τη λοιδορία ('Φίλιππος') τη σύγκριση, το λόγο σύμφωνα με τον χαρακτήρα ('η Νιόβη ύστερα από τη θανάτωση των παιδιών της') κ.ο.κ. ως το πιο προχωρημένο, την εισήγηση ενός υποθετικού νόμου. Ο Αίλιος Θέων (που έγραψε το δεύτερο αιώνα μ.Χ.) σ' ένα τμήμα των *Προγυμνασμάτων* του που φέρει τον τίτλο *Περί της των νέων αγωγής*[2] συμβουλεύει το δάσκαλο για τα παραδείγματα που θα εκλέξει από τους κλασικούς συγγραφείς για κάθε άσκηση. Όπως θα περίμενε κανείς, αναφέρεται επανειλημμένα στους ρήτορες· παίρνει επίσης από τον Ηρόδοτο, τον Θουκυδίδη, τον Έφορο, τον Θεόπομπο και τον Φίλιστο, τον Ξενοφώντα και τον Πλάτωνα, για το σύμφωνο με τον χαρακτήρα λόγο συστήνει τη χρησιμοποίηση του Ομήρου και του Μενάνδρου, όπως επίσης τους Σωκρατικούς διαλόγους του Πλάτωνα. Διαβάζοντας τον Θέωνα μπορεί κανείς

1. Bowersock (1969) 30 κ.ε.· Millar (1977) 493 κ.ε.

2. *Προγ.* 2, Spengel II 65-72.

να ανιχνεύσει τις ίδιες αρχές που παραδοσιακά αποτέλεσαν τη βάση της διδασκαλίας της ελληνικής και λατινικής 'σύνθεσης' στα αγγλικά σχολεία: το αποτέλεσμα δεν είναι μόνο τεχνική ευχέρεια λόγου αλλά και ευνοϊκή επαφή με τους συγγραφείς και το ύφος τους. Και στη σοβαρή φροντίδα για 'καθαρότητα' ύφους και στην επιμονή τους στη χρήση κλασικών προτύπων οι δάσκαλοι της ρητορικής προώθησαν την αίσθηση μιας κοινής κουλτούρας που στηριζόταν στη σπουδή των ποιητών. Οι υφολογικές τους αντιλήψεις μπορούσαν να οδηγήσουν σε παραλογισμούς υπερβολικής δόσης αττικισμού και μπορεί πολύ συχνά να κατέπνιξαν την πρωτοτυπία και τον πειραματισμό, αλλά τουλάχιστο βοήθησαν να συντηρήσουν τον κοσμοπολιτικό χαρακτήρα του ελληνικού κόσμου μέσω του πιο σημαντικού φορέα, μιας καθολικής καλλιεργημένης γλώσσας.

Οι φιλόσοφοι είχαν ένα λιγότερο διαβρωτικό αποτέλεσμα στη γενική λογοτεχνική παιδεία, εν μέρει γιατί στον αρχαίο κόσμο η σπουδή της φιλοσοφίας πέρα από τις στοιχειώδεις βαθμίδες έτεινε να σημαίνει έναν τρόπο ζωής, σχεδόν σαν θρησκευτική κλήση, που ξεχώριζε έναν άνθρωπο από τους συνανθρώπους του και μπορούσε να απαιτεί απ' αυτόν να απορρίπτει τις αξίες που εξυπακούονταν στο υπόλοιπο εκπαιδευτικό σύστημα. Αλλά η φιλολογική σπουδή κι εξήγηση των έργων των δασκάλων που συνεχιζόταν στις φιλοσοφικές σχολές της Αθήνας (κι αργότερα σ' άλλα κέντρα) πρέπει να συνέτεινε πάρα πολύ στη διατήρηση και προστασία των δογμάτων τους. Επιπλέον, συστηματική συλλογή βιβλίων αναπτύχθηκε πρώτα στον Περίπατο με την επίβλεψη του Αριστοτέλη και οι αρχαιοδιφικές έρευνες της σχολής του άσκησαν μεγάλη επιρροή στην ιστορία της επιστημονικής σκέψης.

(γ) *Φιλολογία.* Μελετητές που γράφουν για τη φιλολογία μπαίνουν πάντοτε σε πειρασμό να υπερεκτιμήσουν τη σπουδαιότητά της· αλλά η ιδιαίτερη φάση που συνδέεται με την Αλεξάνδρεια κάτω από την προστασία των πρώτων Πτολεμαίων μπορεί σωστά να χαρακτηριστεί αποφασιστική για την επιβίωση και ερμηνεία ενός πάρα πολύ μεγάλου τμήματος της ελληνικής λογοτεχνίας που διαθέτουμε. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι φιλόλογοι της Αλεξάνδρειας είχαν μεγάλο άμεσο αποτέλεσμα στη γνώση της γραφής και της ανάγνωσης ή το εκπαιδευτικό σύστημα, ή ότι μερικά μείζονα κείμενα δεν θα είχαν διασωθεί χωρίς αυτούς: ο Όμηρος, τουλάχιστο, ποτέ δεν διέτρεξε τον κίνδυνο να χαθεί. Αλλά ο χρόνος έχει την ιδιότητα να διυλίζει τη λογοτεχνία ακόμη και στην εποχή των τυπωμένων βιβλίων· ήταν ακόμη πιο ζωτικό όταν τα βιβλία κυκλοφορούσαν μόνο σε χειρόγραφη μορφή να ληφθούν θετικά μέτρα για τη διάσωση της παραγωγής του παρελθόντος, ιδιαίτερα για τους Έλληνες του τρίτου αιώνα π.Χ. με μια εκπληκτικά δημιουργική λογοτεχνική περίοδο πίσω τους. Διαφορετικά υπήρχε σοβαρός κίνδυνος μερικά από τα πιο απόκρυφα

κείμενα να εξαφανίζονταν εντελώς γιατί δεν ενδιαφέρονταν αρκετοί άνθρωποι να έχουν τα αντίγραφά τους. Ακόμη τα κείμενα που παραδόθηκαν είχαν την τάση να ξεπέφτουν όλο και σε χειρότερη κατάσταση φθοράς αν δεν λαμβάνονταν κάποια πιο σχολαστικά μέτρα από τις κανονικές αντιγραφικές διαδικασίες. Ύστερα, όσο πιο παλιό ήταν ένα έργο, τόσο περισσότερο χρειαζόταν εξήγηση, λέξεων, ιδεών ή θεσμών που έπαψαν να υπάρχουν.

Η συλλογή βιβλίων σε μεγάλη κλίμακα και η ανάπτυξη της φιλολογίας στην Αλεξάνδρεια τον τρίτο αιώνα μπορεί να αποδοθεί σε διάφορες αιτίες. Προφανώς ο Πτολεμαίος Α΄ (Σωτήρ) ήταν ο ίδιος πρόσωπο-κλειδί: ήθελε να ενεργήσει όπως οι Έλληνες τύραννοι και πρίγκιπες ενεργούσαν κατά παράδοση προστατεύοντας τους ανθρώπους των γραμμάτων —αυτός ήταν κι ένας ευνόητος τρόπος για να δώσει στην Αλεξάνδρεια το γόητρο μιας βασιλικής πρωτεύουσας— αλλά αντί να περιορίσει την υποστήριξή του σε δημιουργικούς συγγραφείς που θα υμνούσαν το καθεστώς του έκανε κάτι πιο πρωτότυπο. Ίδρυσε[1] ένα ερευνητικό κέντρο όπου οι ποιητές, που ήταν επίσης φιλόλογοι, θα μπορούσαν να εργάζονται εξασφαλισμένοι από οικονομικές σκοτούρες και περιτριγυρισμένοι με τα πιο λεπτά εργαλεία μελέτης που γνώρισε ο ελληνικός κόσμος. Αυτό ήταν το *Μουσεῖον,* τυπικά το κέντρο λατρείας ενός θρησκευτικού οργανισμού, που ήταν αφιερωμένο στις Μούσες και προεδρευόταν από έναν ιερέα. Από μερικές απόψεις μπορούσε να συγκριθεί με τα παλαιότερα ιδρύματα που ονομάζονταν *μουσεῖα*, ιερά των Μουσών όπου λογοτεχνικοί θίασοι συναντιούνταν και προσεύχονταν, και ιδιαίτερα με τις μεγάλες φιλοσοφικές σχολές των Αθηνών, την Ακαδημία και τον Περίπατο, η καθεμιά μια σοφή ομήγυρη με ένα ιερό των Μουσῶν[2]· αλλά στην ουσία ήταν ένα νέο είδος ιδρύματος. Η φιλοσοφία δεν ήταν από τις κύριες φροντίδες του (η Πέργαμος ήταν από την άποψη αυτή πιο κοντά στην Αθήνα), αν και η επιρροή του Αριστοτέλη πρέπει ασφαλώς να ιδωθεί στα πολύπλευρα ενδιαφέροντα των επιστημόνων του —φιλολογικά, ιστορικά και επιστημονικά— και πραγματικά ο Στράβων έχει την άποψη ότι 'ο Αριστοτέλης δίδαξε στους βασιλείς της Αιγύπτου την οργάνωση βιβλιοθήκης' (13.608). Αυτό πρέπει να σημαίνει ότι οι μέθοδοι του Αριστοτέλη, όπως χρησιμοποιούνταν από τους Περιπατητικούς, εφαρμόστηκαν στην Αλεξάνδρεια όταν ιδρύθηκε η Βιβλιοθήκη[3], και φαίνεται λογικό να δούμε ως σύνδεσμο τον Δημήτριο τον Φαληρέα, που είναι γνωστό ότι ήταν στον κύκλο του Πτολεμαίου από το 297 και

1. Αν αυτή είναι η ορθή ερμηνεία του Πλουτάρχου, *Ότι ουδ' ηδέως ζην κατ' Επίκουρον* 13.1095d. Η εναλλακτική λύση είναι να αποδοθεί η ίδρυση στον Πτολεμαίο Φιλάδελφο. Πβ. Pfeiffer 96-8· Fraser (1972) II 469.

2. Διογ. Λαέρτ. 4.1, 5.51.

3. Pfeiffer 98-102.

(σύμφωνα με τον Τζέτζη)[1] έπαιξε κάποιο ρόλο στην ανάπτυξη της Βιβλιοθήκης· αλλά οι μαρτυρίες μας δεν πάνε πέρα απ' αυτό και δεν είναι δυνατό να τις πιέσουμε πιο πολύ.

Άλλη επιρροή πάνω στην Αλεξανδρινή φιλολογία στις αρχές της πρέπει να ήταν η παράδοση που αντιπροσωπευόταν από τους Ατθιδογράφους. Αυτοί ήταν χρονικογράφοι της αθηναϊκής ιστορίας που έδρασαν τον τέταρτο και τρίτο αιώνα, και που η προκατάληψή τους με τα τοπικά συμβάντα συνδυαζόταν σε μερικές περιπτώσεις με ένα ενδιαφέρον για τις θρησκευτικές γιορτές, τη λατρεία ή τις αρχαιότητες: τίτλοι όπως *Περί των εν Ελευσίνι Μυστηρίων* (Μελάνθιος) και *Περί θυσιών* (Δήμων) ανήκουν σαφώς σ' αυτή την κατηγορία. Ο πιο σημαντικός από τους συγγραφείς αυτούς ήταν ο Φιλόχορος που πέθανε στη δεκαετία του 260· ο Jacoby του δίνει την τιμητική θέση ως 'τον πρώτο επιστήμονα από τους Ατθιδογράφους' ενόψει του πεδίου δράσης και της ποικιλίας των τίτλων που παρέχει και τη φιλόδοξη επιχείρηση που εξυπονοείται από τέτοια έργα όπως *Αττικές επιγραφές* (*Επιγράμματα Αττικά*)[2]. Έγραψε βιβλία *Περί των Αθήνησι αγώνων, Δηλιακά, Περί μαντικής* καθώς και έργα πάνω σε φιλολογικά θέματα που θυμίζουν τα ενδιαφέροντα των Περιπατητικών (για παράδειγμα, *Περί Τραγωδιών σύγγραμμα, Περί Αλκμάνος*). Όλα αυτά βρίσκουν μια αναμφισβήτητη ηχώ στην Αλεξανδρινή φιλολογία: το ύφος του Μουσείου πρέπει να είχε επηρεαστεί τουλάχιστο ως ένα βαθμό από τις αθηναϊκές αυτές παραδόσεις.

Όσο σπουδαίες κι αν ήταν τέτοιες 'ακαδημαϊκές' επιδράσεις, φαίνεται ότι ήταν οι ίδιοι οι δημιουργικοί ποιητές που έδωσαν στο νέο ίδρυμα τον διακριτικό του χαρακτήρα. Ανάμεσα στους ποιητές του τέλους του τέταρτου αιώνα και των αρχών του τρίτου υπήρχαν λίγοι που κατανόησαν ότι αν η ποίηση επρόκειτο να σωθεί από την παρακμή του περασμένου αιώνα, η μεγάλη λογοτεχνία των προηγούμενων χρόνων έπρεπε να διατηρηθεί και να μελετηθεί με καινούργια αυτοσυνειδησία: οι ποιητές πρέπει να εκγυμναστούν μέσω μιας πολύ επιμελούς σπουδής των δασκάλων, αλλά από τη σπουδή αυτή πρέπει να προκύψει κάτι καινούργιο και ατομικό. Αυτό ήταν ένα πολύ σημαντικό στάδιο στην ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας, ο άμεσος πρόδρομος της ρωμαϊκής τέχνης (*ars*) και μίμησης (*imitatio*). Ο Φιλητάς από την Κω (βλ. σ. 716 κ.ε.) είναι η πιο σημαντική μορφή στην αρχή της νέας κίνησης. Έγραψε ένα βιβλίο ερμηνείας σπάνιων λέξεων (*γλωσσῶν*) και συνέθεσε ελεγειακά ποιήματα που οι διάδοχοί του τα είδαν ως το πρώτο μείζον παράδειγμα του *λεπτού* ύφους που τελικά κυριάρχησε στην Ελληνιστική ποίηση. Ο Φιλητάς πρέπει να είχε εκπαιδευθεί στην Κω, ένα καλά εδραιωμένο πνευματικό

1. *Prolegomena de comoedia* = *CGF* 1.19.
2. *FGrH* 3b, 227.

κέντρο με μια περίφημη ιατρική σχολή[1], αλλά οδηγήθηκε στην τροχιά της Αλεξάνδρειας με το διορισμό του ως οικοδιδάσκαλου του Πτολεμαίου Φιλαδέλφου. Αυτή η σύνδεση μεταξύ φιλολόγων, ποιητών και της αυλής συνέχισε για κάμποσες γενεές: ο επικεφαλής της Βιβλιοθήκης ήταν κανονικά και δάσκαλος στον βασιλικό οίκο, και οι βασιλείς εξασφάλιζαν τα αναγκαία χρήματα για τη συλλογή των απαραίτητων εργαλείων της επιστήμης, τα βιβλία.

Η διάσωση της προηγούμενης ελληνικής λογοτεχνίας δεν μπορούσε να αφεθεί στην τύχη. Ο Γαληνός σημειώνει (17a606 Kühn) ότι οι πρώτοι Πτολεμαίοι συστηματικά αναζήτησαν κείμενα σ' όλο τον ελληνικό κόσμο κι ακόμα κατάσχεσαν βιβλία που έφτασαν στην Αλεξάνδρεια ως φορτίο, τα αντέγραψαν και επέστρεψαν τα αντίγραφα, όχι τα πρωτότυπα, στους ιδιοκτήτες τους. Συνεχίζει και διηγείται μια ονομαστή ιστορία (17a607): πώς τα κείμενα των μεγάλων αττικών τραγικών, που επίσημα φυλάσσονταν στο μητρώο της Αθήνας ως προφύλαξη ενάντια στις παρεμβολές των ηθοποιών, δανείστηκαν στον 'Πτολεμαίο' (δηλ. τον Ευεργέτη Α΄) έναντι ασφάλειας δεκαπέντε ταλάντων· όταν έφθασαν στην Αλεξάνδρεια τα πρωτότυπα κρατήθηκαν για τη Βιβλιοθήκη, έγιναν ωραία νέα αντίγραφα για τους Αθηναίους, και κατά συνέπεια η ασφάλεια χάθηκε. Η πρώτη δουλειά των φιλολόγων ήταν να ξεχωρίσουν και να ταυτίσουν όλο αυτό το υλικό, που συμπεριλάμβανε ασφαλώς αρκετά νόθα έργα που αποδίδονταν ψευδώς σε ονομαστούς συγγραφείς. Αλλά ακόμη η πρώτη γενεά φιλολόγων που εργαζόταν στις δεκαετίες του 280 και 270 —ο Ζηνόδοτος, ο πρώτος βιβλιοθηκάριος και μαθητής του Φιλητά, και οι ποιητές Λυκόφρων και Αλέξανδρος Αιτωλός— φαίνεται ότι προχώρησαν πέραν από την απλή ταξινόμηση. Λέγεται ότι διόρθωναν (*διώρθωσαν/διωρθώσαντο*)[2] τα έργα των κωμικών ποιητών (Λυκόφρων), τους τραγικούς (Αλέξανδρος) και τους επικούς και λυρικούς ποιητές (Ζηνόδοτος)· αυτό δείχνει ότι αυτοί χρησιμοποίησαν το νεοσύλλεκτο υλικό για να κάνουν εκδόσεις, αν και δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα για τις μεθόδους τους ή τη φύση του κριτικού τους έργου· οι μαρτυρίες για την κριτική εργασία του Ζηνόδοτου στον Όμηρο είναι λιγότερο θαμπή, αλλά ακόμη επίμαχη.

Για το φιλόλογο που εργαζόταν στον Όμηρο η πιο πιεστική ανάγκη ήταν για κάποιο είδος τυποποίησης: υπήρχε πολύ μεγάλη διαφορά στον αριθμό στίχων από το ένα κείμενο στο άλλο, κι ένας πολύ μεγάλος αριθμός κειμένων απ' όλα τα μέρη του ελληνικού κόσμου, που προκαλούσε σύγχυση. Η *ἀθέτησις*, η καταδίκη νόθου υλικού, φαίνεται ότι ήταν μια από τις πρώτες κριτικές διαδικασίες που εφαρμόστηκε στο ομηρικό κείμενο, και ο Ζηνόδοτος

1. Fraser (1972) I 343-4.
2. Τζέτζης (σημ. 1, σελ. 55)· Pfeiffer 105-22· Blum (1977) στήλες 161-7.

πιθανόν να επινόησε τον *οβελό* για το σκοπό αυτό[1]. Σε πόση έκταση και με τι κριτήρια συνέκρινε χειρόγραφα δεν μπορεί να καθοριστεί· ίσως ύστερα από μια προκαταρκτική εξονυχιστική έρευνα του υλικού επέλεξε ένα συγκεκριμένο κείμενο που υπήρχε για να το χρησιμοποιήσει ως βάση για την 'έκδοσή' του. Ο όρος 'έκδοση' φέρνει αμέσως στον νεότερο αναγνώστη την ιδέα ενός μεγάλου αριθμού πανομοιότυπων αντιτύπων που έχουν την αποκατάσταση του κειμένου του εκδότη, πλήρη με το κριτικό υπόμνημα —ο Αισχύλος του Page, για παράδειγμα— αλλά στο αρχαίο πλαίσιο η *ἔκδοσις* (η ίδια λέξη όπως στη δημοσίευση ενός νέου έργου) μπορούσε να μην ήταν παρά ένα απλό αντίγραφο που ο φιλόλογος διέθετε για να το συμβουλεύεται και που συνοδευόταν από σημάδια που έδειχναν τη γνώμη του για συγκεκριμένα χωρία. Ίσως στην αρχή η σημειογραφία δεν προχώρησε πιο πολύ από τη χρήση απλώς του οβελού για να υποδεικνύει τους νόθους στίχους.

Όπως θα περίμενε κανείς σ' ένα τέτοιο πλαίσιο, όπου η πνευματική δραστηριότητα ήταν εξαιρετικά έντονη κι οι ευκολίες για προχωρημένο φιλολογικό έργο ήταν απαράμιλλες, υπήρχε μια συνεχής διαδοχή προικισμένων φιλολόγων και ποιητών που τους τράβηξε το γόητρο της Αλεξάνδρειας, κι ο καθένας μάθαινε από τους προκατόχους του κι έχτιζε στο έργο τους. Από τις επόμενες γενιές πρέπει να διακρίνουμε τρία μεγάλα ονόματα. Ο Καλλίμαχος (περίπου 305-240 π.Χ.) χρησιμοποιούσε το ταξινομικό έργο των πρώτων 'διορθωτών' ως βάση για το δικό του φιλόδοξο βιβλιογραφικό εγχείρημα, πιο μεγάλου ακόμη κι από τον κατάλογο της Βιβλιοθήκης, που ήταν γνωστός ως *Πίνακες*, μια σειρά από καταλόγους όλων των διαθέσιμων Ελλήνων συγγραφέων καταταγμένων σύμφωνα με το λογοτεχνικό είδος, με ουσιαστικά βιογραφικά δεδομένα για κάθε λήμμα μαζί με τους τίτλους των έργων και σημειώσεις για το μέγεθος και τη γνησιότητά τους[2]. Το έργο ήταν πολύ πιο εξαντλητικό από οποιαδήποτε προηγούμενη προσπάθεια· έβαλε τα θεμέλια για εκτεταμένο επιστημονικό έργο και, παρόλο που αυτό δεν διασώθηκε, άσκησε τεράστια έμμεση επιρροή στη γνώση μας της αρχαίας λογοτεχνίας.

Στον Αριστοφάνη τον Βυζάντιο (περίπου 255-180 π.Χ.) αποδίδεται ένα τεράστιο ποσό σημαντικού κριτικού έργου —πάνω στον Όμηρο, τον Ησίοδο, σε πολλούς από τους δραματικούς, στους λυρικούς— και επίσης τεχνικών συμβολών στη φιλολογία που είχαν μόνιμη επίδραση στα κείμενά μας. Φαίνεται να έχει εισαγάγει το γραπτό σύστημα του τονισμού, τη συνήθεια κατάταξης των λυρικών κειμένων σύμφωνα με τα μετρικά κώλα (προηγουμένως γράφονταν όπως ο πεζός λόγος), και τη χρήση ενός ανεπτυγμένου συστήματος

1. Pfeiffer 115. Ο οβελός ήταν μια οριζόντια γραμμή (—) τοποθετημένη στο αριστερό περιθώριο για να δηλώνει ύποπτο στίχο.

2. Blum (1977) Κεφάλαια 4 και 6.

κριτικών σημείων – ο οβελός, ο αστερίσκος, η διπλή και άλλα[1] – για να αποδίδει τις απόψεις του σε αμφίβολα χωρία των κειμένων. Έκαμε θεμελιώδες έργο στους λυρικούς ποιητές, καθιερώνοντας ορολογία, ταξινόμηση σε διάφορους τύπους και μετρική ανάλυση, και εφοδίασε το μεγάλο αριθμό δραματικών έργων που εξέδωκε με 'υποθέσεις', προλόγους που έδιναν ιστορικές πληροφορίες όπως τη χρονολογία της πρώτης παράστασης καθώς και σύντομες σημειώσεις για το περιεχόμενο.

Ο Αρίσταρχος (περίπου 216-144 π.Χ.) έφτασε τη χρήση της κριτικής σημειογραφίας στη λογική της κατάληξη, συνθέτοντας *υπομνήματα*[2] για να εξηγήσει τους συλλογισμούς του πίσω από τις εισηγήσεις για το κείμενο κι επίσης για να δώσει άλλες *εξηγήσεις*: σημειώσεις για σπάνιες λέξεις ή σημεία μύθου ή ιστορίας. Τα πιο παλιά παραδείγματα τέτοιων υπομνημάτων μπορεί να ήταν σημειώσεις που έγιναν στη διάρκεια διαλέξεων: πρέπει ασφαλώς να λάβουμε υπόψη την προφορική *ερμηνεία του κειμένου* ως μία από τις δραστηριότητες των φιλολόγων αυτών (που ήταν δάσκαλοι τουλάχιστο στο βαθμό που οι άλλοι φιλόλογοι ήταν μαθητές τους). Ο Αρίσταρχος ενδιαφέρθηκε κυρίως για την ίδια σειρά συγγραφέων όπως ο Αριστοτέλης, αλλά άνοιξε καινούργιο δρόμο γράφοντας ένα υπόμνημα στον Ηρόδοτο. Το έργο του στον Όμηρο ήταν ιδιαίτερα περίφημο και με επιρροή: ευτυχώς κατέχουμε αρκετές πληροφορίες γι' αυτό ενσωματωμένες στα σχόλια ενός ονομαστού μεσαιωνικού χειρογράφου της *Ιλιάδας*, του 'Venetus A'[3]. Το έργο του για την ομηρική χρήση της γλώσσας ήταν μια ουσιαστική θεμελίωση για ενημερωμένη κρίση ορισμένων χωρίων· εκτός από τις σπουδές του στην κριτική του κειμένου έκανε σημαντικές συμβολές στη λεξικογραφία και τη γραμματική.

Σ' ένα νεότερο μελετητή που έχει συνηθίσει σε εργαλεία φιλολογικά που έχουν τελειοποιηθεί κατά τη διάρκεια αιώνων ραφιναρισμένης σπουδής οι μέθοδοι και οι στάσεις των φιλολόγων αυτών μπορούν κάποτε να φαίνονται αφελείς ή αυθαίρετες, αλλά θα ήταν σφάλμα να μην αναγνωρίσουμε την εποχή αυτή ως ιδιαίτερης πνευματικής δραστηριότητας, που σπάνια είχε την όμοιά της στους μεταγενέστερους χρόνους. Ένα μέρος από το κέντρισμα για την παραγωγή έργου τέτοιας φιλόδοξης εμβέλειας πρέπει να προήλθε από την επαφή των φιλολόγων με τους επιστήμονες που ήταν συνάδελφοί τους

1. Pfeiffer 178·Turner (1968) 114-18,184· (1971) 17. Τα σημεία δεν χρησιμοποιούνταν πάντοτε με την ίδια σημασία. Στο σύστημα όπως διαμορφώθηκε τελικά από τον Αρίσταρχο ο αστερίσκος ⁎ υποδείκνυε στίχους που εσφαλμένα αναφέρονταν αλλού· η διπλή > δήλωνε κάτι αξιοσημείωτο για τη γλώσσα ή το περιεχόμενο.

2. Ο Pfeiffer 160-1 σημειώνει ότι ο Ευφρόνιος ως συγραφέας ενός υπομνήματος είχε προλάβει τον Αρίσταρχο.

3. Ven. Marciamus gr. 822 (A). Βλέπε τώρα Erbse 1(1969) xiii-xvi.

στο Μουσείο: ο Ερατοσθένης, βιβλιοθηκάριος και αυθεντία στην αττική κωμωδία, που ήταν επίσης μελετητής της χρονολογίας, των μαθηματικών και της αστρονομίας, αποτελεί παράδειγμα για το στενό σύνδεσμο ανάμεσα στους επιστημονικούς κλάδους. Αυτή ήταν καθαρά μια περίοδος μεγάλης διανοητικής πεποίθησης και δημιουργικότητας, με την έξαψη των νέων αβέβαιων ανακαλύψεων. Ο Απολλώνιος ο Ρόδιος, του οποίου η ποίηση είναι γεμάτη από εξυπακουόμενα λογοτεχνικά και φιλολογικά σχόλια, δείχνει επίσης ότι ανταποκρίθηκε στις επιστημονικές προόδους της εποχής[1].

Οι διωγμοί του Πτολεμαίου Η΄ (Ευεργέτης Β΄) μετά το 145 προκάλεσαν τη διασπορά των επιστημόνων και παρόλο που η Αλεξάνδρεια παρέμεινε σπουδαίο πνευματικό κέντρο ως το τέλος της αρχαιότητας οι πιο μεγάλες μέρες της ανήκαν στο παρελθόν. Η Πέργαμος με τη βιβλιοθήκη της, την αρχαιοδιφική επιστήμη και τους διακεκριμένους Στωικούς ήταν σοβαρός αντίπαλος της Αλεξάνδρειας στο δεύτερο αιώνα π.Χ. και μερικά από τα παλαιά κέντρα —η Αθήνα και η Ρόδος, για παράδειγμα— παρέμειναν σημαντικά, αλλά στο τέλος η έλξη της Ρώμης ως πηγής προστασίας ξεπέρασε οποιαδήποτε άλλη ελληνική πόλη. Ωστόσο μόνο στην Αλεξάνδρεια υπήρξε τέτοια περίοδος αδιάπτωτης δουλειάς σε υψηλό επίπεδο για τα λογοτεχνικά κείμενα και κανένα έργο της Αυτοκρατορικής περιόδου δεν παρουσίασε την ίδια πρωτοτυπία.

Είναι εύκολο να προσδιορίσουμε τη σπουδαιότητα των Αλεξανδρινών για τη νεότερη επιστήμη· αλλά πόσο καλά μπορούμε να εκτιμήσουμε τον αντίκτυπο του έργου τους στον αρχαίο κόσμο;

Στο πεδίο της παραγωγής βιβλίων η επίδραση της Βιβλιοθήκης πρέπει να ήταν σημαντική[2]. Εδώ έχουμε ένα ίδρυμα που χρειαζόταν αντιγραφική υπηρεσία σε μια άνευ προηγουμένου κλίμακα· και το μέγεθος των συλλογών του πρέπει να εγγυόταν μια κανονική ζήτηση από τους εκτός βιβλιοθήκης για αντίγραφα των έργων που δεν ήταν εύκολο να βρουν αλλού. Αφού η Αλεξάνδρεια ήταν επίσης το κυριότερο μέρος εμπορίου του παπύρου οποιαδήποτε τάση προς την τυποποίηση που ενθαρρυνόταν στη Βιβλιοθήκη (π.χ. στο μέγεθος των βιβλίων) μπορούσε επίσης να γίνει κανονική πρακτική σε ένα ευρύτερο πλαίσιο. Στην παρουσίαση των κειμένων, επίσης, φαίνεται πως αρκετές από τις συμβατικότητες που εισήχθηκαν από τους Αλεξανδρινούς φιλολόγους σιγά σιγά υιοθετήθηκαν σαν ο κανόνας όταν αναπαράγονταν τα κείμενα. Βρίσκουμε την κωλομετρία του Αριστοφάνη να δεσπόζει στα λυρικά κείμενα από δω κι εμπρός, πλατιά χρήση στους παπύρους των κριτικών σημείων και της ορθογραφίας που χρησιμοποιούνταν από τους φιλολόγους και,

1. Π.χ. στο 3.761-5. Πβ. Solmsen (1961) 195-7.
2. Fraser (1972) I 472-8.

το πιο εντυπωσιακό απ' όλα, την τάση των ομηρικών παπύρων από τα μέσα περίπου του δεύτερου αιώνα π.Χ. και εξής να συμμορφώνονται σ' έναν κανονικό τύπο κειμένου, αυτόν που ονομάζεται 'κοινή' (vulgata). Ενώ τα προγενέστερα κείμενα περιέχουν πολύ συχνά πολλούς στίχους που εξαφανίστηκαν από τα μεταγενέστερα κείμενα, η 'κοινή' δείχνει γενική συμμόρφωση στο θέμα του μήκους που είναι δύσκολο να εξηγηθεί αν δεν αντιπροσωπεύει την επίδραση του Αρίσταρχου και των προκατόχων του. Το γεγονός ότι αντίθετα οι διορθώσεις που προτάθηκαν από τους φιλολόγους είχαν εκπληκτικά μικρό αποτέλεσμα στα κείμενα που κυκλοφόρησαν ύστερα από την εποχή τους —είτε στους παπύρους είτε στα μεσαιωνικά χειρόγραφα— δεν πρέπει να μας εκπλήσσει: μπορεί κανείς να εννοήσει ότι το κοινό και οι βιβλιοπώλες που τους προμήθευαν μπορεί να ενδιαφέρονταν περισσότερο για κάποια τυποποίηση του μήκους, της σελιδοποίησης και των συμβατικών σημείων παρά για τις λεπτολογίες της κριτικής του κειμένου[1].

Έχει συχνά υποδειχθεί ότι ένα μικρό μόνο μέρος της αλεξανδρινής ερμηνευτικής φιλολογίας επιζεί κι ότι ακόμη και στην αρχαιότητα τα φιλολογικά αυτά έργα δεν φαίνεται να είχαν μακρά ζωή. Αλλ' αυτό δεν σημαίνει αναγκαστικά ότι δεν άσκησαν επιρροή. Ένα υπόμνημα, με το να είναι μια σειρά από διακριτικές σημειώσεις, που ίσως έχουν την αρχή τους σε μια καταγραφή προφορικής συζήτησης, δεν είχε την ίδια θέση όπως ένα συνεχές φιλολογικό έργο και δεν απαιτούσε πιστή αντιγραφή εξολοκλήρου (in extenso): η μορφή προσφέρεται εύκολα στην απόσπαση περικοπών ή την επαναδιατύπωση, όπως δείχνει η ιστορία των νεότερων υπομνημάτων. Τα σχόλια στα μεσαιωνικά χειρόγραφα που σώζονται φαίνονται, στην πραγματικότητα, να φτάνουν πίσω μέσα από τους αιώνες στην πρώιμη αλεξανδρινή ερμηνεία. Όταν, για παράδειγμα, παραθέτουν τη γνώμη του Δίδυμου (περ. 65 π.Χ.-10 μ.Χ.) που με τη σειρά του παραθέτει τη γνώμη 'των σχολιαστών' διασώζουν ίχνη του έργου της περιόδου αυτής· και για τον Όμηρο υπάρχει η πιο εκτενής μαρτυρία στα σχόλια του Venetus A. Είναι εύκολο να φανταστούμε φιλολόγους και δασκάλους να παίρνουν ό,τι τους χρειαζόταν από όποιο υπόμνημα ήταν διαθέσιμο, σε τρόπο ώστε αντί της ολοκληρωτικής αντιγραφής των πρωιμότερων υπομνημάτων υπήρχε μια συνεχής διαδικασία απόσπασης περικοπών, απλοποίησης ή προσαρμογής σύμφωνα με διάφορες ανάγκες. Η τοπική κατανομή του φιλολογικού αυτού υλικού αξίζει να ληφθεί υπόψη· ο D. A. Russell γράφοντας για τους χρόνους του Πλουτάρχου παρατηρεί κάτι που θα πρέπει να ισχύει επίσης για τους προηγούμενους αιώνες:

> Αν εξαιρέσει κανείς τους αναγνωρισμένους κλασικούς λίγα βιβλία υπήρχαν σε πολλά αντίτυπα. Αντίθετα, θα πρέπει να φανταστούμε αμέτρητους διαφο-

1. S. West (1967) 11-18· Reynolds-Wilson (1974) 8-9,12.

ρετικούς τίτλους, που ο καθένας κυκλοφορούσε σε μια μικρή σειρά, και πολλοί λίγο πολύ αντέγραφαν ο ένας τον άλλο. Με λίγες εξαιρέσεις, δεν μπορούμε σχεδόν καθόλου να μιλάμε για μια καθιερωμένη ιστορία ή υπόμνημα. Πολύ μικρές τυπικές ομάδες θα είχαν η καθεμιά τα δικά της. Επομένως ένας φιλόλογος μπορούσε να ελπίζει να δει μερικά μονάχα από τα βιβλία που είχε ακούσει...[1].

(δ) *Οι κλασικοί.* Ένα από τα κύρια επιτεύγματα των φιλολόγων φαίνεται να ήταν ο εφοδιασμός του αναγνωστικού κοινού με έναν αυθεντικό ορισμό της 'κλασικής λογοτεχνίας'. Αναμφίβολα αυτό αντανακλούσε τις λαϊκές προτιμήσεις που επιβάλλονται όταν η λογοτεχνία εκτίθεται στη δοκιμασία του χρόνου (ακόμη στον πέμπτο αιώνα ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής κι ο Ευριπίδης δέσποζαν πάνω από τους συναδέλφους τους δραματικούς, όπως δείχνουν οι *Βάτραχοι*), αλλά το σώμα των 'καλύτερων συγγραφέων' αναγνωρίστηκε επίσημα στις κατατάξεις που έγιναν από τους φιλολόγους της Αλεξάνδρειας και ίσως της Περγάμου[2], και άσκησε πολύ δυνατή επίδραση στην ελληνική παιδεία. Στον Αριστοφάνη τον Βυζάντιο αποδίδεται η διαίρεση της λογοτεχνίας σε ό,τι η νεότερη επιστήμη αποκαλεί 'κανόνες' (δεν υπάρχει ισοδύναμος ελληνικός όρος, αλλά μπορούμε να ακολουθήσουμε τον Pfeiffer χρησιμοποιώντας την έκφραση της Σούδας *έγκριθέντες* 'αυτοί που συμπεριλήφθηκαν' για τους συγγραφείς που επιλέχθηκαν (στα Λατινικά Classici)[3]. Έτσι με τον καιρό οι εννέα λυρικοί καθιερώθηκαν σταθερά, οι δέκα ρήτορες, οι τρεις τραγικοί, και ούτω καθεξής. Οι φιλόλογοι είχαν την τάση να συγκεντρώνουν το έργο τους σ' αυτές τις επιλεγμένες περιοχές, που τις ημέρες εκείνες ήταν οπωσδήποτε πολύ εκτενείς (οι τρεις τραγικοί μαζί είχαν γράψει περίπου 300 δράματα)· οι μαρτυρίες από τους παπύρους κι από παραθέματα δείχνει ότι το κοινό όλο και περισσότερο περιόριζε την ανάγνωσή του στους ίδιους συγγραφείς και σε μια επιλογή που μειωνόταν ανάμεσα στα έργα των συγγραφέων αυτών. Είναι φυσικό η ζήτηση για ένα έργο που δεν 'συμπεριλαμβανόταν' να φθίνει καθώς λιγότερα και λιγότερα αντίγραφα κυκλοφορούσαν και το κείμενο γινόταν σχεδό άγνωστο. Είναι ενδιαφέρον να δούμε ότι ο ορισμός της κλασικής λογοτεχνίας δεν ήταν καθόλου άκαμπτος: μερικοί από τους κυριότερους συγγραφείς του τρίτου αιώνα γρήγορα 'συμπεριλήφθηκαν', ανάμεσά τους ο Απολλώνιος ο Ρόδιος και ο Καλλίμαχος, του οποίου αποσπάσματα από τα *Αίτια* με λεπτομερές συνεχές υπόμνημα έχει πρόσφατα δημοσιευθεί από παπύρους του τρίτου αιώνα π.Χ.[4].

Ο συνυπολογισμός καινούργιων συγγραφέων θά πρέπει να είχε συχνά αντισταθμιστεί από την απώλεια παλαιότερων· και δεν είναι εκπληκτικό ότι

1. Russell (1973) 42-3. 2. Cousin (1935) 565-72. 3. Pfeiffer 203-8.
4. Meillier (1976).

με μια τόσο απέραντη λογοτεχνική κληρονομιά οι αναγνώστες της μεταγενέστερης αρχαιότητας αγαπούσαν τους κλασικούς τους στη μορφή διαφόρων ειδών επιλογών ή συνόψεων ή ανθολογιών. Υπάρχουν πολλά παράλληλα στον νεότερο κόσμο: εκτός από ανθολογίες, πόσοι, π.χ., από το μορφωμένο κοινό διάβαζαν τους Ελισαβετιανούς σονετογράφους; πόσα από τα έργα του ίδιου του Σαίξπηρ διαβάζονται στα σχολεία και είναι σε γενικές γραμμές αρκετά γνωστά;

Θα έπρεπε να φανταστούμε μια μακρά και πιθανώς μάλλον ακατάστατη διαδικασία συρρίκνωσης: στην περίπτωση της τραγωδίας, για παράδειγμα, ο αριθμός των δραμάτων που διαβάζονταν συνήθως και παριστάνονταν πρέπει να ήταν αρκετά μικρότερος ακόμη και τον τέταρτο αιώνα από το σύνολο της παραγωγής των τριών τραγικών, και είναι εύκολο να δούμε πως θα μειωνόταν ακόμη περισσότερο καθώς περνούσε ο χρόνος. Τα πιο ονομαστά και δημοφιλή δράματα —ο *Οιδίπους τύραννος* για παράδειγμα, ιδιαίτερα ύστερα από την αναγνώρισή του στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη— θα ήταν αυτά που μπορούσαν να βρεθούν πολύ εύκολα· και πιθανόν οι Αλεξανδρινοί φιλόλογοι να μην έγραψαν υπομνήματα για όλο το σώμα, παρόλο που είχαν τα πιο πολλά από τα κείμενα. Οι δάσκαλοι φυσικά θα έβαζαν τις τάξεις τους να διαβάζουν έργα που ήταν πολύ γνωστά, βρίσκονταν εύκολα και ήταν εφοδιασμένα με σχόλια, διαιωνίζοντας με τον τρόπο αυτό τη λαϊκή επιλογή. Η λύση αυτή φαίνεται πιο εύλογη από οτιδήποτε άλλο πιο καθορισμένο, όπως η εσκεμμένη επιλογή από κάποιο άτομο των επτά δραμάτων που σώζονται του Αισχύλου, των επτά του Σοφοκλή και των δέκα 'επιλέκτων' δραμάτων του Ευριπίδη για να αποτελέσουν τις συνήθεις επιλογές για χρήση στα σχολεία. Όσο ξέρουμε δεν υπήρχε ποτέ οποιοσδήποτε κρατικός έλεγχος στα σχολικά προγράμματα ή οποιοδήποτε ισοδύναμο των νεότερων εξεταστικών επιτροπών για να επιβάλουν ένα σταθερό υπόδειγμα στην εκπαίδευση: αυτό κάνει όλο και πιο πιθανό το γεγονός ότι η επιλογή των έργων που διαβάζονται στα σχολεία αντικατοπτρίζει την επιλογή της κοινωνίας γενικότερα[1].

Οι 'επιλογές' που σώζονται σήμερα μπορεί στην πραγματικότητα να μην έχουν ποτέ οριστεί σταθερά μέχρι την εποχή κατά την οποία το περιεχόμενο των κυλίνδρων μεταφερόταν στους κώδικες (τον τρίτο και τέταρτο αιώνα μ.Χ.). Ένας κώδικας μπορούσε να περιλάβει έναν αριθμό δραμάτων από χωριστούς κυλίνδρους, και θα ήταν φυσικό αν τα πιο γνωστά δράματα περιέχονταν σ' ένα μόνο κώδικα. Από τη στιγμή που η συνήθεια της ενσωμάτωσης του σχολιασμού στον ίδιο τόμο είχε καθιερωθεί[2] και το σχήμα του κώδικα προσφερόταν για σχολιασμό στα περιθώρια — υπήρχε πιθανότητα ότι η παράδοση

1. Roberts (1953) 270-1· Barrett (1964) 50-3· Reynolds-Wilson (1974) 46-7.

2. Αυτό φαίνεται ότι ήταν μια βαθμιαία διαδικασία που εκτεινόταν σε διάφορους αιώνες· πβ. Turner (1968) 121-4· Reynolds-Wilson 46.

θα τυποποιούνταν: ο 'Αισχύλος' γίνεται τώρα ένα μόνο βιβλίο.

Επιβίωση

Μεγάλο μέρος της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας εξαφανίστηκε στη διάρκεια της ίδιας της αρχαιότητας ή στη διάρκεια των Μέσων χρόνων· ένα μέρος της έχει κατά τρόπο δραματικό επανεμφανιστεί στα παπυρικά ευρήματα των τελευταίων εκατό χρόνων: ο Μένανδρος, ο Βακχυλίδης, ο Καλλίμαχος, ο Υπερείδης, η *Αθηναίων Πολιτεία* του Αριστοτέλη. Αλλά ποτέ δεν κινδύνεψε να λησμονηθεί εντελώς ή να καταστραφεί, γιατί η συνέχεια της κουλτούρας στην οποία βασιζόταν ποτέ δεν αποκόπηκε και δεν υπήρχε εκτενής κατολίσθηση στη βαρβαρότητα.

Η γλώσσα ήταν ένας από τους πιο σπουδαίους παράγοντες σ' αυτή την ιστορία της επιβίωσης. Η αλλαγή της ελληνικής γλώσσας υπήρξε βραδεία στη διάρκεια της μακράς της ιστορίας. Αντίθετα από τη Λατινική ποτέ δεν διασπάστηκε σε έναν αριθμό χωριστών γλωσσών· και από το τέλος της Ελληνιστικής περιόδου μέχρι τους πολύ πρόσφατους χρόνους οι ελληνόφωνες κοινωνίες είχαν την τάση να διατηρούν μια κλασικίζουσα λογοτεχνική γλώσσα λίγο πολύ διαφορετική από την καθημερινή ομιλία. Αυτό κατέστησε δυνατή μια πολύ εντυπωσιακή συνέχεια, όπως υποδεικνύει ο R. Browning: 'Από τη χρονολογία αυτή [τον 6ο αιώνα π.Χ.] ως σήμερα υπήρξε μια συνεχής και αδιάκοπη λογοτεχνική παράδοση, που διατηρήθηκε από τα σχολεία, από ένα σώμα γραμματικής φιλολογίας, από τη συνεχή σπουδή ενός περιορισμένου αριθμού λογοτεχνικών κειμένων, η γλωσσική μορφή των οποίων διέφερε όλο και περισσότερο από εκείνη της καθημερινής ομιλίας'[1]. Ο Όμηρος, στην πραγματικότητα, ήταν πάντοτε στό σχολικό πρόγραμμα των ελληνόφωνων χωρών. Αλλά γιατί ο Βιργίλιος ποτέ δεν υποσκέλισε τον Όμηρο όταν εγκαθιδρύθηκε η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία; Και γιατί δεν απαγορεύτηκε ο Όμηρος από τους χριστιανούς, που είχαν πολύ περισσότερους λόγους να αντιτίθενται σ' αυτόν από ό,τι ο Πλάτων;

Η απάντηση στην πρώτη από τις ερωτήσεις αυτές είναι ευνόητη απ' ό,τι ειπώθηκε ήδη για την αξία που γενικά αποδιδόταν στην ελληνική *παιδεία*. Οι Ρωμαίοι της ύστερης Δημοκρατίας, παρ' όλη την πίστη τους στην ανωτερότητα των ρωμαϊκών πραγμάτων, είχαν απορροφήσει μαζί με την ελληνική λογοτεχνία και φιλοσοφία τις προϋποθέσεις στις οποίες στηριζόταν η ελληνική εκπαίδευση. Αναντίρρητα δημιούργησαν μια καθαρά δική τους λογοτεχνία ως αποτέλεσμα της ανταπόκρισής τους στην ελληνική, αλλά δεν προσ-

1. Browning (1969) 13.

πάθησαν ποτέ να επιβάλουν την κουλτούρα τους στις ανατολικές επαρχίες[1]. Αυτό δεν ξενίζει αν λάβει κανείς υπόψη ότι το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα είχε εγκαθιδρυθεί στη Ρώμη πριν η Ρώμη αποκτήσει μια πλήρως ανεπτυγμένη λογοτεχνία για να τη χρησιμοποιήσει γι' αυτό το σκοπό (βλ. *CHCL* II, σ. 5-6)· τον Όμηρο τον μελετούσαν στα ρωμαϊκά σχολεία, κι όσοι Ρωμαίοι μπορούσαν τελείωναν την εκπαίδευσή τους μελετώντας ελληνική ρητορική και φιλοσοφία. Η Ρώμη έγινε σπουδαίο κέντρο του εμπορίου ελληνικών βιβλίων όπως η Αθήνα ή η Αλεξάνδρεια, κι οι Ρωμαϊκές βιβλιοθήκες είχαν μεγάλο αριθμό ελληνικών βιβλίων· η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία κάθε άλλο παρά ήταν απειλή στον ελληνικό πολιτισμό αφού στην πραγματικότητα τον στήριζε και τον σταθεροποιούσε σε μια πολύ μεγάλη περιοχή. Υπήρχε μια εξαιρετική περίοδος στο τέλος του τρίτου αιώνα μ.Χ. και τον τέταρτο αιώνα, όταν οι αυτοκράτορες στην Κωνσταντινούπολη γνώριζαν πολύ λίγα ή καθόλου Ελληνικά, και η προαγωγή στις υψηλότερες βαθμίδες της δημόσιας υπηρεσίας, στην αυλή, ή στο επάγγελμα του νομικού βασιζόταν στη γνώση της Λατινικής ακόμη και στην ελληνόφωνη Ανατολή[2]. Αλλά το σχήμα δεν είχε διάρκεια κι οπωσδήποτε η απαίτηση για Λατινικά ποτέ δεν επιβλήθηκε στο αποφασιστικό επίπεδο της στοιχειώδους διδασκαλίας.

Θα ανέμενε κανείς ότι όταν η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία έγινε επίσημα χριστιανική θα δημιουργούνταν ένα καινούργιο εκπαιδευτικό σύστημα, αντικαθιστώντας τους παλιούς συγγραφείς με βιβλικά κείμενα και κάνοντας χρήση χριστιανικών ηθικών διδαγμάτων αντί των ειδωλολατρικών αποφθεγμάτων. Στο κάτω κάτω, υπήρχε ένα έτοιμο πρότυπο στα εβραϊκά σχολεία, που έδιναν στους πιστούς μια αποκλειστικά ιουδαϊκή μόρφωση[3]. Αλλά τίποτα τέτοιο δεν συνέβη μέσα στον ελληνόφωνο κόσμο· μόνο έξω απ' αυτόν βρίσκουμε καθαρά χριστιανικούς οικισμούς που χρησιμοποιούν Κοπτικά και Συριακά ως το μέσον για τη διδασκαλία τους[4]. Είναι αλήθεια ότι καθώς αναπτυσσόταν το μοναστηριακό σύστημα μια ειδική μορφή θρησκευτικής εκπαίδευσης επινοήθηκε για τα παιδιά που προορίζονταν για τα μοναστήρια. Αλλά για την κοινωνία γενικά παρέμειναν τα παλιά σχήματα, ίσως εν μέρει γιατί ήταν τόσο αποτελεσματικά, και τώρα που η πολιτεία είχε γίνει πιο περίτεχνα γραφειοκρατική, ιδιαίτερα από την εποχή του Διοκλητιανού, υπήρχε μεγαλύτερη ανάγκη για άτομα εκπαιδευμένα για τη δημόσια υπηρεσία. Παιδεία σήμαινε ευχέρεια στη σύνθεση, και η δύναμη της κοινής παιδείας ήταν τόσο μεγάλη ώστε κανένας δεν επινόησε μια ευχέρεια λόγου που θα είχε διαφορετικά υφολογικά και μορφολογικά κριτήρια. Οι πρώιμοι Πατέρες μπορεί θεωρητικά

1. Jones (1963) 4· Momigliano (1975)7-8, 17.
2. Jones (1963) 13.
3. Marrou (1965) 454-5.
4. Marrou (1965) 456-8.

να μιμήθηκαν τα εβραϊκά στοιχεία στη χριστιανική κληρονομιά, ή τουλάχιστο υπέθαλψαν μια πιο λαϊκή ανάπτυξη της *κοινής* μα κι αυτοί επίσης είχαν εκπαιδευθεί στην κοινή παιδεία κι έγραψαν για ένα ακροατήριο που τη συμμεριζόταν.

Οι χριστιανοί ασφαλώς αποδοκίμαζαν καταρχήν την ειδωλολατρική λογοτεχνία, αλλά αφού στην πράξη έκαναν χρήση του ειδωλολατρικού συστήματος έπρεπε να σκεφτούν τρόπους που θα καθιστούσαν τους κλασικούς ακίνδυνους. Ο Άγιος Βασίλειος, στο μικρό του έργο που απευθύνεται στους νέους πώς να ωφελούνται από τους ειδωλολάτρες συγγραφείς (*Ομιλία* 22), υπογραμμίζει έντονα τον τρόπο που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να διδάξουν την αρετή: το σημείο του επεισοδίου στους Φαίακες στην *Οδύσσεια*, για παράδειγμα, είναι για να παρουσιάσει τον Οδυσσέα ως υπόδειγμα ευθείας συμπεριφοράς αφού μεταστρέφει τους Φαίακες από τους παρακμασμένους τρόπους τους (ε, 25-42). Στο να εξετάζουν τους κλασικούς από την ηθική σκοπιά και ιδιαίτερα με την αλληγορική ερμηνεία που τους έδιναν, οι χριστιανοί δάσκαλοι είχαν πολλούς ειδωλολάτρες προδρόμους: οι αλληγορίες του Ομήρου ήταν καλά γνωστές τουλάχιστον από τον πέμπτο αιώνα π.Χ.

Ο Άγιος Βασίλειος, όπως ο Κλήμης Αλεξανδρείας, προφανώς απόλαυσε την κλασική λογοτεχνία, αλλά δεν έγραφε τόσο σαν απολογητής του ελληνισμού όσο για να προσφέρει πρακτική συμβουλή για χάρη μιας χριστιανικής εκπαίδευσης. 'Δεν πρέπει να δεχόμαστε το καθετί αδιάκριτα, αλλά μόνο ό,τι είναι χρήσιμο' (8.2-3) είναι η συμβουλή του· αφέθηκε σε μεταγενέστερες εποχές, ιδιαίτερα την ιταλική Αναγέννηση, να ερμηνεύσει το έργο του ως ένα μανιφέστο ανθρωπισμού. Στον πρώιμο μεσαίωνα φαίνεται ότι υπήρχε πολύ λίγο ενδιαφέρον έξω από το πλαίσιο των σχολείων για ολόκληρη την κληρονομιά της κλασικής λογοτεχνίας· οι σοβαρές απώλειες που πρέπει να τοποθετηθούν σε κάποιο χρόνο ανάμεσα στον τρίτο ή τέταρτο αιώνα και τον ένατο οφείλονται πιθανώς περισσότερο σε καθαρή αμέλεια παρά σε οποιαδήποτε κατηγορηματικά εχθρική πολιτική. Το συστηματικό κάψιμο βιβλίων φαίνεται να επιφυλάχθηκε σε αιρετικές χριστιανικές ομάδες[1], και δεν πρέπει να μας εκπλήσσει αν μετά τη μεταβατική περίοδο τον τέταρτο αιώνα η καθαρή ειδωλολατρία δεν απείλησε ποτέ σοβαρά το χριστιανισμό ώστε να χρειασθεί παρόμοια βίαιη αντίδραση.

Μέσα στη σειρά των συγγραφέων της αρχαιότητας που 'συμπεριλαμβάνονταν' τα βυζαντινά σχολεία μπορούσαν να βρουν πλούσιο υλικό για να ικανοποιήσουν τις ανάγκες τους παραμερίζοντας ταυτόχρονα μερικούς από τους λιγότερο 'χρήσιμους' συγγραφείς. Έστω κι αν υπάρχουν λίγα ίχνη ολοκληρωτικής απαγόρευσης μπορούμε ασφαλώς να διακρίνουμε τα εναλλασσό-

1. Reynolds-Wilson (1974) 44, 220.

μενα δείγματα της προτίμησης, περισσότερο εντυπωσιακής στην περίπτωση του Μενάνδρου[1], που συρρικνώθηκε στο Μεσαίωνα σε μια σειρά από μονόστιχα ρητά εκτός συμφραζομένων που διατηρούνταν σε διάφορες ανθολογίες γνωμικών. Αυτός ήταν ένας ποιητής που στην αρχαιότητα γνώρισε συντριπτική δημοτικότητα και πολύ πλατιά κυκλοφορία, όπως το γνωρίζουμε από τους παπύρους, τις διδασκαλίες, τα παραθέματα, τις διασκευές Ρωμαίων θεατρικών συγγραφέων, τα μωσαϊκά που αναπαριστάνουν σκηνές από τα δράματά του και τις ρητές μαρτυρίες των αρχαίων συγγραφέων. 'Στα θέατρα', λέει ο Πλούταρχος, 'στα μέρη όπου δίνονταν διαλέξεις, στα συμπόσια, η ποίησή του εξασφαλίζει ανάγνωσμα, μάθημα και ψυχαγωγία για ένα ευρύτερο κοινό απ' ό,τι προκαλούνταν από οποιοδήποτε άλλο αριστούργημα στην Ελληνική...'[2]. Εδώ, στη δημοτικότητά του δηλ. στη σκηνή, βρίσκεται ίσως η ένδειξη για την εξαφάνιση του Μενάνδρου από την παράδοση. Το θέατρο θεωρούνταν από τους χριστιανούς ως ένας επικίνδυνα ανήθικος τόπος· κι ο κόσμος των εταιρών και των παράνομων ερωτικών δεσμών που αποτελεί το υπόβαθρο στα δράματα του Μενάνδρου δεν μπορεί να είχε επίσης παραβλεφθεί (παρόλο που ο Πλαύτος και ο Τερέντιος επέζησαν στο χριστιανισμό της Δύσης: ίσως όπως ο Αριστοφάνης φαίνονταν γλωσσικά πιο απομακρυσμένοι και γι' αυτό πιο ασφαλείς). Τελικά ο μόνος ανεκτός ρόλος για τον Μένανδρο ήταν του συγγραφέα γνωμικών στη συντροφιά των σοφών και των Πατέρων της Εκκλησίας.

Η αντίστροφη πορεία φαίνεται στην ανύψωση της δημοτικότητας της ψευδο-ομηρικής *Βατραχομυομαχίας* (= μάχης βατράχων και ποντικών). Η ανιαρή αυτή παρωδία της επικής διήγησης μαχών αναφέρεται για πρώτη φορά στην αρχαιότητα από τον Μαρτιάλη (14.183) και πιθανώς ανήκει στην ελληνιστική περίοδο[3]. Δεν απαντά ούτε μια φορά στους παπύρους, παρά το γεγονός ότι τόσα πολλά ομηρικά κείμενα σώζονται από την Αυτοκρατορική εποχή. Αλλά στο Μεσαίωνα και ιδιαίτερα στην Αναγέννηση ήταν πάρα πολύ της μόδας· υπάρχουν εβδομήντα πέντε περίπου χειρόγραφα, από τα οποία μια δωδεκάδα ανάγονται στον ενδέκατο αιώνα, κι είχε τη διάκριση να είναι ένα από τα πρώτα ελληνικά κείμενα που τυπώθηκαν. Αναμφίβολα ήταν ένα χρήσιμο κείμενο στην τάξη, αλλ' ακόμη και στους μετακλασικούς χρόνους το γεγονός ότι το θεωρούσαν γνήσιο έργο του Ομήρου θα πρέπει να είναι αυτό που του έδωσε γόητρο.

Κάτι ανάλογο στη μεταβολή των εκπαιδευτικών τάσεων φαίνεται να συνέβη στο δημιουργικό γράψιμο της πρώιμης βυζαντινής περιόδου. Η θεολογία

1. Dain (1963), αλλά πβ. Reynolds-Wilson (1974) 221.
2. *Σύγκρ. Αριστοφ. και Μενάνδρου* 854a.
3. Wolke (1978) 46-70.

πιο πολύ παρά η λογοτεχνία ήταν ό,τι προσήλκυε τώρα τα πιο ικανά πνεύματα, αλλά παρόλο που η αλλαγή ήταν στο περιεχόμενο του κλασικού πεζού λόγου και της ποίησης, δεν συνεπαγόταν μια παράλληλη αλλαγή μορφής. Τα ρητορικά σχήματα και τα ποιητικά ιδιώματα της αρχαιότητας συνεχίζονται αρκετά μέσα στη βυζαντινή περίοδο, ώστε βρίσκει κανείς, για παράδειγμα, στο πρώτο βιβλίο της *Ελληνικής Ανθολογίας* σειρά ποιημάτων για τις χριστιανικές εκκλησίες, μάρτυρες, μορφές από την Παλαιά Διαθήκη και ιστορίες από τη ζωή του Χριστού, όλα σε κλασικούς ελεγειακούς και ιαμβικούς στίχους. Το είδος αυτό σύνθεσης μας λέει κάτι για την προτίμηση των πνευματικών ανθρώπων —θα πρέπει να σκεφτόμαστε τώρα για μικρές συγκεντρώσεις μορφωμένων σε λίγα κέντρα όπως η Κωνσταντινούπολη, η Αντιόχεια ή η Αλεξάνδρεια— και μας υπενθυμίζει ότι αυτό ήταν κρίσιμος παράγοντας στην επιβίωση της κλασικής λογοτεχνίας. Αυτοί σε τελευταία ανάλυση ήταν οι άνθρωποι που είχαν χρήματα για την αντιγραφή βιβλίων, και σ' έναν κόσμο όπου οι κλασικοί συγγραφείς γίνονταν ξένοι κι απομακρύνονταν προοδευτικά υπήρχαν μικρά περιθώρια για μια λαϊκή αγορά. Το πιο κοντινό πράγμα στην πλατιά ζήτηση ήταν ίσως οτιδήποτε χρειαζόταν κανονικά από τους δασκάλους της στοιχειώδους εκπαίδευσης, που μόλις θα ισοδυναμούσε με κάτι πέρα από λιγοστά αποσπάσματα από τον Όμηρο. Τα σχολεία μέσης εκπαίδευσης θα χρειαζόταν περισσότερα κείμενα αλλά πρέπει να ήταν αρκετά πιο αραιά εγκατεσπαρμένα από ό,τι τα σχολεία στοιχειώδους εκπαίδευσης, κι ακόμη πριν από τη 'σκοτεινή εποχή' από τα μέσα του έβδομου ως τα μέσα του ένατου αιώνα οι συνολικοί αριθμοί των βιβλίων των κλασικών που ήταν σε κυκλοφορία πρέπει να ήταν αξιοθρήνητα μικροί σε σύγκριση π.χ. με το δεύτερο αιώνα μ.Χ.[1].

Το δυσνόητο μερικών κειμένων αναμφίβολα συνέτεινε στη φθίνουσα δημοτικότητά τους: οι λυρικοί ποιητές, για παράδειγμα, που το έργο τους είχε προηγουμένως μια θέση στο σχολικό πρόγραμμα, πρέπει να φαίνονταν όλο και περισσότερο δυσνόητοι και άσχετοι· μόνο οι *Επίνικοι* του Πινδάρου πέρασαν στην παράδοση. Πολλά εκτενή έργα υπέφεραν γιατί μια και έγιναν συλλογές αποσπασμάτων ή επιτομές υπήρχε μικρότερη ζήτηση για το πρωτότυπο: μπορούμε να το δούμε να συμβαίνει στην περίπτωση των βιβλίων 6-18 του Πολύβιου. Αλλά η τύχη πρέπει πολύ συχνά να ήταν ο αποφασιστικός παράγοντας μόλις ο αριθμός των αντιγράφων ενός έργου μειωνόταν πολύ. Κίνδυνοι όλων των ειδών απειλούσαν την επιβίωση: απώλεια ή φθορά από αμέλεια, καταστροφή από φωτιά, ιδιαίτερα στη διάρκεια αναστατώσεων σε καιρό πολέμου, όπως όταν οι Σταυροφόροι λεηλάτησαν την Κωνσταντινούπολη το 1204. Συχνά μπορούμε να πούμε από τα χάσματα στα κείμενά μας που

1. Wilson (1975) 4-8.

έχουμε, την αρχή των *Χοηφόρων* του Αισχύλου για παράδειγμα, ότι μέρος ενός βιβλίου - ένα φύλλο ή ολόκληρο 'τετράδιο' πρέπει κατά τύχη να έχει αποσπαστεί και χαθεί. Και η άλλη όψη του νομίσματος, η ανάκτηση σπάνιων έργων, πρέπει να ήταν επίσης ζήτημα τύχης, στην κάθε περίοδο που οι φιλόλογοι αναζητούσαν με προσοχή κλασικά κείμενα και φρόντιζαν να αντιγραφούν: τον ένατο αιώνα, στο τέλος του δέκατου τρίτου αιώνα, και ξανά, με την ώθηση τώρα να έρχεται από την Ιταλία, τον δέκατο πέμπτο. Έτσι η *Εκάλη* του Καλλίμαχου ίσως επέζησε ως την τέταρτη Σταυροφορία κι ύστερα χάθηκε, ενώ μια ευτυχής συγκυρία διατήρησε τις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη σ' ένα μοναδικό αντίγραφο.

Το γεγονός ότι αναβιώσεις σοβαρού ενδιαφέροντος στην κλασική λογοτεχνία και μάθηση ήταν πιθανές δείχνει ότι δεν υπήρχε ποτέ πλήρης διακοπή στη συνέχεια[1]. Ακόμη και στη σκοτεινή εποχή, όταν η φιλολογία ήταν νεκρή κι η ανώτερη εκπαίδευση χειροτέρεψε, το σχήμα της μέσης παιδείας φαίνεται να διατηρήθηκε: τουλάχιστον το σχολικό πρόγραμμα του ένατου και δέκατου αιώνα (όσο μπορεί να αναπαρασταθεί) δεν διέφερε σημαντικά από το πρόγραμμα του έκτου και έβδομου, κι η πιο εύλογη εξήγηση είναι ότι συνέχισε να υπάρχει σ' όλη την περίοδο. Η λειτουργία των σχολείων είχε ουσιαστικά σκοπό να προετοιμάζει τους μελλοντικούς δημόσιους υπαλλήλους[2], που χρειάζονταν πάντοτε στη βυζαντινή διοίκηση, οποιοδήποτε κι αν ήταν το πνευματικό κλίμα. Αλλά αν η κίνηση την οποία ενέπνευσε ο Λέων ο Σοφός και ο Φώτιος τον ένατο αιώνα δεν συντελούνταν, τότε η απώλεια της ελληνικής λογοτεχνίας θα ήταν αναμφίβολα πολύ μεγαλύτερη. Κατά τη διάρκεια του όγδοου αιώνα ένα νέο είδος γραφής, η μικρογράμματη, είχε καθιερωθεί για τα κείμενα βιβλίων στη θέση των κεφαλαίων που χρησιμοποιήθηκαν τους πρωιμότερους χρόνους. Από τη στιγμή που αυτή έγινε η συνηθισμένη γραφή, πράγμα που συνέβη πάρα πολύ γρήγορα (γραφόταν ταχύτερα κι έπιανε λιγότερο χώρο), κείμενα γραμμένα στην παλιά κεφαλαιογράμματη γραφή θα φαίνονταν ασυνήθιστα και γι' αυτό θα είχαν λιγότερη τύχη να διατηρηθούν· κι αφού ήταν δαπανηρό για κάποιον να κάνει μεταχαρακτηρισμό, κανένας δεν θα παράγγελλε καινούργια αντίγραφα έργων που δεν είχαν ειδικό ενδιαφέρον γι' αυτόν. Έτσι ο δεύτερος ελληνισμός του ένατου αιώνα ήταν το πιο αποφασιστικό γεγονός για τη διάσωση των ελληνικών κειμένων[3].

Έκτοτε λίγα, συγκριτικά, έχουν χαθεί· η τέταρτη Σταυροφορία εξάλειψε μερικά σπάνια έργα, αλλά ακολουθήθηκε στο τέλος του δέκατου τρίτου αιώνα από μια αναβίωση της μάθησης, όταν οι φιλόλογοι για μια ακόμη φορά

1. Irigoin (1962).
2. Lemerle (1969).
3. Βλ. Lemerle (1971) σποραδικά· Reynolds-Wilson (1974) 51-8, 222.

ενδιαφέρθηκαν για την ανάκτηση παλαιών κειμένων[1]. Η ορμή της δεύτερης αυτής 'αναγέννησης' δεν είχε εντελώς κοπάσει όταν μια ζήτηση για Ελληνικά βιβλία άρχισε να έρχεται από τη Δύση. Με μια από τις πιο ευτυχείς συγκυρίες της ιστορίας, ένας πολύ μεγάλος αριθμός ελληνικών κειμένων που βρίσκονταν στην Κωνσταντινούπολη είχαν ήδη βρει το δρόμο τους για την Ιταλία πριν από την Τουρκική κατάκτηση το 1453, μια ουσιαστική εγγύηση ότι τελικά θα έφταναν στην ασφάλεια της τυπογραφίας.

1. Browning (1960).

2
ΟΜΗΡΟΣ

1. Ο ΠΟΙΗΤΗΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΦΟΡΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Πώς θα ήταν ο κόσμος αν η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια* είχαν εντελώς καταστραφεί, ή είχαν διατηρηθεί μόνο σε αποσπάσματα; Είναι δύσκολο να φανταστούμε μια πιθανή απάντηση στο ερώτημα αυτό. Κι ενώ όμως μόνο ένα πολύ μικρό μέρος της ελληνικής τραγωδίας έχει σωθεί – γιατί τότε είμαστε τόσο τυχεροί στην περίπτωση του Ομήρου, που έζησε και εργάστηκε κάπου τριακόσια χρόνια νωρίτερα από τους μεγάλους τραγικούς, πολύ πριν από την εποχή των βιβλιοθηκών και του ανεπτυγμένου βιβλιεμπορίου, ίσως ακόμη πριν η ίδια η γραφή εφαρμοστεί στην Ελλάδα με σοβαρή πρόθεση για τη σύνθεση και την καταγραφή λογοτεχνικών έργων; Ο κύριος λόγος είναι ότι ο Όμηρος από την αρχή ήταν ο ποιητής που αποτελούσε αντικείμενο πολύ μεγάλου θαυμασμού της ελληνικής και της εξελληνισμένης αρχαιότητας, και παρέμεινε έτσι μέχρι σχεδόν το τέλος της. Φαινόταν να ενσαρκώνει το πνεύμα της ηρωικής εποχής, κι όμως ποτέ δεν έμοιαζε ξεπερασμένος, όπως ο Αισχύλος, ή ηθικά αμφίβολος, όπως ο Ευριπίδης. Η απομνημόνευση της ποίησής του ήταν βασικό μέρος της συνηθισμένης εκπαίδευσης, κι αυτό, περισσότερο από οτιδήποτε, είναι που την έσωσε από την κατάτμηση και την παρακμή στους πρώτους αιώνες μετά το θάνατό του. Με την καταγραφή του, το κείμενο απέκτησε βαθμιαία μια σταθερή μορφή. Οι γραπτές εκδοχές στην αρχή ξέφυγαν από τον έλεγχο, αλλά σιγά σιγά ξαναμπήκε τάξη από τους φιλολόγους και τους βιβλιοθηκαρίους στην Αθήνα, την Αλεξάνδρεια και την Πέργαμο, από τον πέμπτο ώς τον δεύτερο αιώνα π.Χ.[1]. Για αιώνες ακόμη ύστερα από την εποχή αυτή, όπως δείχνουν τα λείψανα των Ελληνο-

1. Mazon (1948) 7-38· J. A. Davison στους Wace και Stubbings (1962) 221-5· Kirk (1962) κεφ. 14.

Ρωμαϊκών οικισμών κατά μήκος του Νείλου, στις ξηρές πλαγιές όπου έτυχε να σωθούν παπυρικά βιβλία, η *Ιλιάδα* κι η *Οδύσσεια* διαβάζονταν ακόμη από ευρύ κοινό, κι ήταν πιο δημοφιλή ακόμη κι από τα ταπεινά αλλά πιο σύγχρονα έργα του Μενάνδρου. Πολλά από τα παπυρικά αποσπάσματα του Ομήρου προέρχονται από σχολικά αντίγραφα, αλλά πολλά άλλα προέρχονται από καλλιγραφημένους κυλίνδρους που ήταν πολύτιμο απόκτημα των μορφωμένων. Εξακόσια ή επτακόσια χρόνια προηγουμένως, πιο κοντά στην εποχή που είχαν δημιουργηθεί τα ποιήματα, τα πράγματα δεν ήταν διαφορετικά. Ακόμη και οι φιλόσοφοι Πλάτων και Αριστοτέλης ανέφεραν παραθέματα από τον Όμηρο στις διαλέξεις και τις πραγματείες τους, διαιωνίζοντας (και στην περίπτωση του Πλάτωνα κριτικάροντας επίσης) την παραδοσιακή ιδέα που υπήρχε γι' αυτόν ως την πηγή της σοφίας και ως ειδικό σε τέτοια διαφορετικά ζητήματα, όπως η ιατρική, τα στρατιωτικά και η λαϊκή ηθική. Αν τα χωρία τους δεν ήταν πάντοτε ολότελα ακριβή, αυτό συνέβαινε όχι γιατί τα έπη ήταν πεπαλαιωμένα ή δεν μπορούσαν να βρεθούν ανεκτά κείμενα. Μάλλον ήταν πολύ εύκολο να βρεθούν σε σημείο που αυτό απέβη σε βάρος τους· ο καθένας είχε αρκετό κείμενο στη μνήμη του και δεν νοιαζόταν να ξετυλίξει τους άβολους παπυρικούς τόμους για να ελέγξει μια παραπομπή ή τα ακριβή συμφραζόμενα.

Αυτή η "προφορικότητα" του Ομήρου είναι πρωταρχικής σημασίας όχι μόνο ως παράγοντας για τη μεταβίβαση και επιβίωση του έργου του, αλλά επίσης και για τον καθορισμό της αληθινής ποιότητάς του. Είναι επιτακτικό να κατανοηθεί ότι η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια* συντέθηκαν εξολοκλήρου ή ουσιαστικά χωρίς τη βοήθεια της γραφής, από έναν ποιητή ή ποιητές που ήταν ουσιαστικά αγράμματοι, και για ακροατήριο που δεν ήταν σε θέση (ή τουλάχιστο για λογοτεχνικούς σκοπούς δεν μπορούσε) να διαβάσει. Αυτό μπορεί να βρεθεί απλά από εσωτερικές μαρτυρίες από το ύφος των ποιημάτων, και ιδιαίτερα από την εξάρτησή τους από ένα μεγάλο πλήθος σταθερών φράσεων ή 'λογοτύπων' που μπορούσαν να ταιριάσουν μεταξύ τους για να καλύψουν πολλές από τις κοινές πράξεις και τα γεγονότα της ηρωικής εμπειρίας. Τόσο ο ευρύς κύκλος της κάλυψης αυτής όσο και η εκπληκτική της οικονομία (γιατί υπήρχε συνήθως μια μόνο φράση για την έκφραση μιας ιδέας μέσα στα όρια ενός τμήματος του εξαμέτρου) είναι απόδειξη ότι ο Όμηρος χρησιμοποίησε ένα *παραδοσιακό* λεκτικό, που αναπτύχθηκε στο χρονικό διάστημα διαφόρων γενεών από ολόκληρη σειρά αοιδών. Με άλλα λόγια, το λεκτικό του ήταν ιδιαίτερου είδους και βαθμού απ' ό,τι χρησιμοποιούν οι πιο πολλοί ποιητές, ήταν μια τεχνητή – επειδή ήταν ποιητική – γλώσσα. Οι στίχοι του τραγουδιούνταν με τη βοήθεια της λύρας, και ως *αοιδός* έπρεπε να είναι ικανός να τους παρουσιάζει άνετα – όχι ακριβώς

αυθόρμητα, αλλά με ένα είδος ενστικτώδους και μαζί ελεγχόμενης απελευθέρωσης φράσεων, στίχων και ιδεών που είχε απορροφήσει από άλλους τραγουδιστές και που τις έκανε μέρος της δικής του καλλιτεχνικής προσωπικότητας. Οι όροι 'απομνημόνευση' και 'αυτοσχεδιασμός' είναι παραπλανητικοί, αν χρησιμοποιηθούν καταχρηστικά, για ό,τι ο ίδιος και οι άλλοι τραγουδιστές ηρωικών πράξεων έκαναν, αν και η δραστηριότητά του περιλαμβάνει στοιχεία και από τα δυο. Ο προφορικός ποιητής ακούει πολλά ποιήματα στη ζωή του· αφομοιώνει τη μορφή και το περιεχόμενο και μεγάλο μέρος από την ακριβή τους έκφραση, προσαρμόζοντάς τα συνεχώς στο δικό του ιδιαίτερο ρεπερτόριο των ευνοούμενων θεμάτων, φράσεων και μοτίβων. Όταν απαγγέλλει ένα ποίημα που έχει ακούσει, έχει πάντοτε την τάση να το παρουσιάζει ελαφρά διαφορετικό, σημαδεμένο με το άμεσο θεματολογικό και λεξιλογικό πεδίο, περισσότερο ή λιγότερο εκτενές ή διαφοροποιημένο με άλλο τρόπο σύμφωνα με το ακροατήριο και τις περιστάσεις, όπως, φυσικά, και σύμφωνα με τις προσωπικές του ικανότητες, φιλοδοξίες και κλίσεις. Το επακόλουθο είναι ότι ο κάθε τραγουδιστής ήταν συγχρόνως και αντιπρόσωπος της παράδοσης της ηρωικής ποίησης –και γι' αυτό ένας μεταδότης– κι ένας μοναδικός διαμορφωτής των ποιημάτων, της γλώσσας και των ιδεών που απέκτησε από την παράδοση – και επομένως ένας αναμορφωτής. Πολλοί τραγουδιστές πρέπει να μην ήταν λαμπροί, και οι καινοτομίες τους θα ήταν στην καλύτερη περίπτωση ουδέτερες· στη χειρότερη περίπτωση θα είχαν την τάση να χαλάν τα τραγούδια που έμαθαν από άλλους, είτε κολοβώνοντας και παραμορφώνοντάς τα ή με μια σχετικά ακαλαίσθητη και αταίριαστη επεξεργασία. Άλλοι τραγουδιστές θα μπορούσαν να συνδυάσουν και να επεκτείνουν την ύλη που έμαθαν κατά τρόπο που ισοδυναμούσε με νέα σημαντική δημιουργία. Ο Όμηρος πρέπει να ήταν ένας απ' αυτούς· κι όμως ο τρόπος της δημιουργίας *του* προφανώς έφτανε πολύ πέρα από το φυσιολογικό, ή το συνηθισμένο. Ήταν στην κυριολεξία μοναδικός.

Αυτό μπορεί να αποδειχθεί καθαρά, τουλάχιστο ως προς μία άποψη. Γιατί η προφορική ποίηση κινείται αρκετά αυστηρά μέσα σε ορισμένους λειτουργικούς περιορισμούς, κι ένας απ' αυτούς είναι το μήκος – ένας περιορισμός που επιβάλλεται από το τι ένα ακροατήριο μπορεί λογικά να απορροφήσει και να απολαύσει σε μια περίσταση. Τα πιο πολλά προφορικά ηρωικά ποιήματα σίγουρα μπορούσαν να ακουστούν σ' ένα απόγευμα ή μία βραδιά, ή σ' ένα τμήμα τους. Οι αοιδοί Φήμιος και Δημόδοκος που τους βλέπουμε σε δράση στην *Οδύσσεια* τραγουδούν τραγούδια που πιάνουν ένα μέρος, μα μόνο ένα μέρος, του χρόνου ύστερα από το βραδινό φαγητό. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι τα πιο συνηθισμένα άσματα ποίκιλλαν από εκατό περίπου στίχους (το μήκος του ανεξάρτητου και προφανώς χωρίς συντόμευση άσμα-

τος για την άτυχη ερωτοδουλειά του Άρη και της Αφροδίτης που τραγουδά ο Δημόδοκος στην *Οδύσσεια* θ) ίσαμε περίπου πέντε ή έξι εκατοντάδες στίχους – η έκταση, για παράδειγμα, των πολλών από τις είκοσι τέσσερις ραψωδίες στις οποίες διαιρείται το καθένα μεγάλο έπος. Αυτό ήταν κάτι σαν το μέτρο μήκους, που καθορίζεται από ό,τι ένα ακροατήριο θα ανεχόταν κι ένας τραγουδιστής μπορούσε να τραγουδήσει. Όμως είναι σαφές ότι το καθένα από τα μεγάλα Ομηρικά έπη ξεπερνά πάρα πολύ τον κανόνα αυτό: με διαιρέτη έναν αριθμό που πλησιάζει το 24, αν πραγματικά αυτό συμβαίνει ώστε πολλές από τις απλές ραψωδίες να πλησιάζουν στο εύκολο λειτουργικά μήκος. Επομένως ο Όμηρος (αν για την ώρα θεωρήσουμε ότι είναι ο αδιαμφισβήτητος συνθέτης και των δύο ποιημάτων) ήταν ένας σίγουρα πολύ ασυνήθιστα μεγάλος προφορικός ποιητής. Δεν ξέρουμε κανέναν άλλο όμοιο του. Ακόμη και οι μιμητές του στη "μετα-προφορική" περίοδο, για παράδειγμα οι σχεδόν άγνωστοι συνθέτες του 'Επικού Κύκλου' που έγραψαν ποιήματα για να γεμίσουν τα κενά ή να εκμεταλλευθούν τις παραλείψεις της ομηρικής διήγησης του πολέμου ενάντια στην Τροία και των συνεπειών του, κινήθηκαν σε μια πολύ μικρότερη κλίμακα. Όσο για πιθανούς προκατόχους, δεν ξέρουμε κανένα με το όνομά του ή από τη φήμη του. Ταυτόχρονα είναι σίγουρο ότι υπήρξαν πολλοί πρόδρομοι, αυτοί ακριβώς που θεμελίωσαν και ανέπτυξαν την ηρωική προφορική παράδοση· και δεν έχουμε κανένα λόγο να υποψιαζόμαστε κανένα τους για υπερβολική κλίμακα ή φιλοδοξία. Υπάρχει κάθε πιθανότητα για το ότι η *Ιλιάδα* ήταν το πρώτο πολύ εκτενές, ή μνημειακό, ποίημα και η *Οδύσσεια* το δεύτερο. Έτσι η *Ιλιάδα* θα ήταν επινόηση και σύλληψη του ίδιου του Ομήρου, και καθώς επεξεργαζόταν και συσσώρευε πολλά από τα συνηθισμένα τραγούδια του ρεπερτορίου του και τα τοποθετούσε σ' ένα ενοποιημένο σύνολο θα αποτελούσε παράδειγμα ενός είδους πελώριας φιλοδοξίας που φαίνεται ότι κυκλοφορούσε τον όγδοο αιώνα π.Χ., και είχε το παράλληλό του στην εμφάνιση ακριβώς στην ίδια εποχή κολοσσιαίων ναών και τεράστιων νεκρικών αγγείων. Όσο για τα ακροατήριά του, θα είχαν απλώς να υπομείνουν την ενόχληση διαφόρων συνεχόμενων 'παραστάσεων', και ίσως το πιο πιθανό είναι ότι θα το έκαναν τόσο σε απάντηση σε μια μοναδική φήμη και ιδιοφυία – όσο και με την πρόνοια κάποιας ειδικά κατάλληλης ευκαιρίας, όπως μια θρησκευτική γιορτή, καθώς θεωρήθηκε συχνά.

Ουσιαστικά όλη η μικρότερη ποίηση σε εξάμετρο εξαφανίστηκε μυστηριωδώς, κατεστραμμένη με διάφορους τρόπους από τη μετριότητα και τη χρήση της γραφής. Καθετί που δεν ήταν *Ιλιάδα* ή *Οδύσσεια* πρέπει να φαινόταν, συγκριτικά, και παρακατιανό και ισχνό. Αλλά και η ιδιαίτερη "διαφήμιση" των δύο μεγάλων επών και η επιμονή στην προφορική παράδοση τα διατήρησε ίσως ωσότου καταγράφηκαν για πρώτη φορά σε μια

πλήρη μορφή (άν και αναμφίβολα με πολλές ανακρίβειες) για τους σκοπούς των ραψωδικών διαγωνισμών που έγιναν δημοφιλείς ως μέρος των Παναθηναϊκών αγώνων τον έκτο αιώνα π.Χ. Κι όμως ένα από τα παράξενα πράγματα γύρω από τον Όμηρο είναι η εμφάνισή του στη σκηνή ακριβώς στο τέλος της "προφορικής" περιόδου – την εποχή ακριβώς στην οποία η γραφή, χάρη στην εισαγωγή από την Ανατολή ενός πρακτικού αλφαβητικού συστήματος τον ένατο ή τον πρώιμο όγδοο αιώνα π.Χ., άρχισε να εξαπλώνεται στην Ελλάδα. Οι πιο παλιές αλφαβητικές επιγραφές που βρέθηκαν εκεί (σε αντίθεση με τα ασαφή κι αδέξια έγγραφα της Μυκηναϊκής εποχής) χρονολογούνται λίγο μετά το 750 π.Χ. κι είναι και σύντομα και ανεπίσημα[1]. Ένας ή δύο στίχοι μπορούσαν να χαραχτούν ή να γραφτούν με χρώμα σ' ένα αγγείο με άρωμα ή σ' ένα κύπελλο, αλλά είναι απίθανο ότι η γραφή χρησιμοποιούνταν για την καταγραφή, πόσο μάλλον για τη σύνθεση, οτιδήποτε έμοιαζε με συνεχές κείμενο μέχρι σχεδόν έναν αιώνα περαιτέρω ανάπτυξης τόσο της ίδιας της γραφής όσο και του σχήματος και της ύλης των βιβλίων. Η πρώτη μορφή της εποχής της λογοτεχνίας που μπορεί να διακριθεί είναι ο Αρχίλοχος, ο ποιητής-πολεμιστής της Πάρου και Θάσου, που αναφέρθηκε σε μια έκλειψη ηλίου το 648 π.Χ. και σίγουρα συνέθεσε τα ποιήματά του γραπτώς, άν και ήταν ακόμη παραγεμισμένα με το λεκτικό του παλιού έπους[2].

Μπαίνει κανείς στον πειρασμό να εκφράσει την απορία μήπως ο Όμηρος ήταν ικανός να συναρμολογήσει τα πολύπλοκα και μνημειώδη ποιήματά του απλώς εξαιτίας της πρόσφατης ύπαρξης της γραφής. Δεν μπορεί να αποκλεισθεί η ιδέα ότι κατά κάποιο τρόπο έκανε χρήση γραπτών σημειώσεων ή γραπτών καταλόγων θεμάτων και επεισοδίων. Κι όμως θα ήταν εκπληκτικό αν η νέα τεχνική εφαρμοζόταν τόσο γρήγορα ως ουσιαστικό στοιχείο τέτοιου μεγάλου εγχειρήματος. Οι επιστήμονες δεν συμφωνούν γι' αυτό το ζήτημα. Εκείνοι που έχουν τη γνώμη ότι ο Όμηρος πρέπει κατά κάποιο τρόπο να ήταν γνώστης της γραφής (έστω και υπαγορεύοντας σ' έναν εγγράμματο βοηθό) κινούνται από την πεποίθησή τους ότι τόσο μακρά και περίπλοκα ποιήματα δεν θα μπορούσαν να συντεθούν μόνο με τη βοήθεια της μνήμης και της ακοής. Προσεκτική εξέταση της τεχνικής του προφορικού λεκτικού και της ανάλογης θεματικής δόμησης δείχνει ότι η δυσπιστία τους ως προς αυτά μπορεί να είναι εσφαλμένη. Αλλά υπάρχουν οπωσδήποτε σημαντικοί παράγοντες διαφορετικοί που συνήθως παραβλέπονται. Ο κυριότερος φαίνεται να είναι αυτός: ότι δηλ. η Ελλάδα απέκτησε ένα εντελώς πρακτικό σύστημα γραφής εξαιρετικά αργά στην πολιτιστική της ανάπτυξη. Αναντίρρητα η Αίγυπτος και η Μεσοποταμία ήταν πολύ προοδευμένες τεχνολογικά όταν ανέπτυξαν την τέχνη της γραφής αιώνες πριν, στην τρίτη χιλιε-

τία π.Χ. Αλλά τα αχαϊκά βασίλεια της δεύτερης χιλιετίας, αν υστερούσαν στη μηχανική και την οικοδομική (εξαιτίας της γεωγραφικής σύμπτωσης κατά το πλείστον), λίγο υπολείπονταν σε εκλέπτυνση στα περισσότερα άλλα πολιτιστικά ζητήματα από τους σύγχρονους και γείτονές τους της Εγγύς Ανατολής. Στην πολιτική και στη θρησκεία, πραγματικά, σαφώς τους ξεπέρασαν. Όμως ακόμα δεν είχαν τη γραφή που θα ήταν κατάλληλη για λογοτεχνία· το συλλαβικό αλφάβητο της Γραμμικής Β προφανώς περιοριζόταν σε βασικές χρήσεις σε έγγραφα, ενώ η σφηνοειδής γραφή και τα ιερογλυφικά είχαν για πολύ χρόνο χρησιμοποιηθεί για την ιστορική, τη θρησκευτική και ακόμη την καθαρή λογοτεχνία.

Είναι φανερό ότι από πολλές απόψεις η παράξενη αυτή οπισθοδρομικότητα των Ελλήνων σχετικά με τη γραφή, η επιμονή τους να μένουν προσκολλημένοι στο χειρότερο σύστημα που μπορούσε να είναι διαθέσιμο —κι ύστερα η εγκατάλειψή του χωρίς άμεση αντικατάσταση— τους έφερε σε μειονεκτική θέση. Η στάση τους αυτή πρέπει να ήταν κατά ένα μεγάλο μέρος υπεύθυνη, για παράδειγμα, για την ιστορική τους αφέλεια ως την εποχή του Θουκυδίδη. Σχετικά με την ποίηση είχε, ωστόσο, μερικές αντιφατικές αξίες. Γιατί η προφορική παράδοση (και τέτοιες παραδόσεις κανονικά αφανίζονται από την πλατιά γνώση της γραφής) συνεχίστηκε και απλώθηκε πολύ πέρα από το στάδιο όπου οι ανάγκες της ψυχαγωγίας στο χωριό ή κοντά στους μεγιστάνες θα ήταν ακόμη πολύ μέτριες. Αναντίρρητα η ηρωική παράδοση (ήδη καλά εδραιωμένη, κατά πάσαν πιθανότητα, στο τέλος της εποχής του Χαλκού) διέτρεξε τους 'Σκοτεινούς Χρόνους' που ακολούθησαν τη Μυκηναϊκή κατάρρευση, αλλά παρ' όλ' αυτά συνέχισε ακόμη να είναι δυνατή στη νέα επεκτατική εποχή του δέκατου, ένατου και όγδοου αιώνα π.Χ. — την εποχή του αποικισμού και της πολιτικής, κοινωνικής και οικονομικής σταθεροποίησης. Πόσο η εμβέλεια και οι τεχνικές της προφορικής ποίησης ωφέλησαν, είναι θέμα προς μελέτη. Πιθανή είναι η εικασία ότι ωφέλησαν σημαντικά, και ότι η ηρωική ποίηση του ενδέκατου αιώνα (για παράδειγμα) ήταν πολύ πιο απλή, και ειδικότερα αποτελούνταν στο μεγαλύτερο μέρος από σύντομες αποφάνσεις που περιορίζονταν, όπως και σε άλλους "προφορικούς" πολιτισμούς, όλο κι όλο σε ένα στίχο. Αν είναι έτσι, τότε οι 'Σκοτεινοί Χρόνοι' μπορεί να μην εμπόδισαν σοβαρά την ανάπτυξη των σχετικά εκλεπτυσμένων τεχνικών, όπως εκείνη της επεκτεταμένης παρομοίωσης, στην παραδοσιακή ποίηση.

Ακόμη και η δημιουργία του μνημειώδους ποιήματος, λίγο πολύ χωρίς προειδοποίηση, ήταν τώρα δυνατή. Τι κρατούσε ως τότε τα ηρωικά ποιήματα σύντομα, οφειλόταν πιθανώς όχι σε μία αλλά σε δύο κύριες αιτίες: όχι μόνο στην αποστολή τους αλλά επίσης και στην ίδια την παράδοση. Το επιθυμητό για λειτουργικούς σκοπούς μικρότερων ποιημάτων ίσχυε ακόμη, αλλά η πα-

ράδοση είχε ήδη σπάσει σε ό,τι σχετιζόταν πολλές σημαντικές πλευρές του πολιτιστικού περιβάλλοντος. Η προφορική ποίηση πηγάζει, και διατηρείται πάρα πολύ συντηρητικά, σε μια παραδοσιακή κοινωνία – αλλά η ελληνική κοινωνία του όγδοου αιώνα π.Χ. δεν ήταν πια τέτοια. Οικονομική αλλαγή, αποικισμός και εξερευνήσεις, η ανάπτυξη της αστικής ζωής και η παρακμή της βασιλείας: αυτοί και άλλοι παράγοντες πρέπει να εξάρθρωσαν σοβαρά τον παραδοσιακό τρόπο ζωής που είχε μείνει αμετάβλητος (με κάποια διακοπή στο τέλος της εποχής του Χαλκού και την αρχή της εποχής του Σιδήρου) για πολλούς αιώνες. Σε μεγάλο βαθμό εξαιτίας της αποτυχίας ανάπτυξης της τεχνικής της γραφής, οι παραδοσιακές ποιητικές μέθοδοι επέζησαν σε μια εποχή όπου οι παραδοσιακοί περιορισμοί για το πεδίο δράσης και τη μορφή του προφορικού στίχου είχαν ουσιαστικά εξαφανιστεί.

Με τον τρόπο αυτό το μνημειώδες έπος έγινε εφικτό μέσα από το πνεύμα του πολιτιστικού πειραματισμού που ήταν ακόμη υποχρεωμένο να λειτουργεί μέσα στα όρια της άγνοιας της γραφής. Συνεπώς από μια σημαντική άποψη το αλφάβητο και ο Όμηρος υπήρξαν πιθανώς όχι τόσο πολύ αιτία και αποτέλεσμα όσο παράλληλα προϊόντα του καινούργιου επεκτατισμού. Μια γενεά περίπου αργότερα η αυθόρμητη διάθεση εξαφανίστηκε. Η γραφή είχε εξαπλωθεί πολύ μακριά για τη μακρότερη άνθιση της δημιουργικής ιδιοφυίας στην προφορική ποίηση· ένα αποτέλεσμα ήταν τα παράγωγα Κύκλια έπη και οι *Ομηρικοί Ύμνοι* (για τους οποίους βλ. σ. 158 κ.ε.), που οι παλαιότεροι και καλύτεροι από αυτούς, όπως ο *Ύμνος εις Δήμητρα* ή ο *Ύμνος εις Απόλλωνα*, δείχνουν σημεία αυτοσυνειδησίας και επίμονης μίμησης. Ο όγδοος αιώνας π.Χ. ήταν ακριβώς η περίοδος κατά την οποία οι συνθήκες ήταν πάρα πολύ καλές για την παραγωγή ενός μνημειώδους έπους· κι αυτός είναι ο αιώνας στον οποίο η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια* –η πρώτη κοντά στο μέσο, η δεύτερη κοντά στο τέλος του– πιθανότατα ανήκουν[1].

Πώς μπορεί κανείς να είναι τόσο βέβαιος για το χρονολογικό αυτό ζήτημα; Αρκετά μικρή βοήθεια μπορούμε να έχουμε από την ίδια την αρχαία βιογραφική παράδοση. Οι Έλληνες παρέμειναν εξαιρετικά ασαφείς γύρω από το πρόσωπο του Ομήρου. Αναντίρρητα ο Ηρόδοτος βρήκε την ορθή περίπου χρονολογία, καθώς τοποθέτησε τον Όμηρο και τον Ησίοδο όχι πιο πολύ από δέκα γενεές πριν από την εποχή του, πιθανώς με τη βοήθεια κάποιας γενεαλογικής παράδοσης· ωστόσο δεν μπορούμε να αναμένουμε πολύ μεγάλη ακρίβεια από ανθρώπους οι οποίοι, ακόμη και μετά τον Ηρόδοτο, επέμεναν να αποδίδουν τη γέννηση του ποιητή σε μια νύμφη ποταμού[2]. Ένα παρήγορο γνώρισμα είναι ότι υπήρχε στην ιωνική νήσο της Χίου μία συντε-

1. Kirk (1962) 282-7.
2. Ηρόδοτος 2.53· *Αγών* 10.

χνία ραψωδών, ή επαγγελματιών τραγουδιστών, που ονόμαζαν τους εαυτούς τους Ομηρίδες ή 'απογόνους του Ομήρου' και που η αρχή τους μπορεί να τοποθετηθεί στον έκτο και ίσως ακόμη στον έβδομο αιώνα π.Χ.[1]. Απέτυχαν να πείσουν τους συγχρόνους τους είτε ότι ο Όμηρος ήταν σίγουρα Χιώτης ή ότι είχαν ιδιαίτερα δικαιώματα στο ορθό κείμενο των ποιημάτων του. Ωστόσο οι αξιώσεις της Χίου έναντι των περισσότερων από τους αρχαίους ανταγωνιστές της είναι αξιόλογες και οι Ομηρίδες δεν ήταν ίσως τόσο πολύ δόλιοι όσο αφελείς στη σκέψη τους ότι θα μπορούσαν να ελέγχουν μια προφορική παράδοση σε εποχή γνώσης της γραφής και της ανάγνωσης. Οπωσδήποτε ο Όμηρος πρέπει να έζησε πριν από τα μέσα του έβδομου αιώνα, αφού βρίσκουμε αναμφισβήτητους υπαινιγμούς στον Καλλίνο, στον Σημωνίδη και στον *Ύμνο εις Απόλλωνα,* κι αφού η διάδοση της γραφής έθετε τέλος στην προφορική ποίηση ως ζωντανής παράδοσης[2]. Στο άλλο άκρο της κλίμακας πρέπει να δούλεψε μετά τη χρονολογία του Τρωικού πολέμου που του προμήθευσε το θέμα, και που συνέβη, με τη μια ή την άλλη μορφή, τον δέκατο τρίτο αιώνα π.Χ.

Η πιο πρώιμη και η τελευταία κατανοητή χρονολογία για τον Όμηρο είναι, μπορούμε να πούμε, το 1200 και 650 π.Χ., αλλά διάφοροι παράγοντες συνδυάζονται για να υποδείξουν μια χρονολογία προς το τέλος παρά προς την αρχή, ή ακόμη τα μέσα, της μακράς αυτής περιόδου: η διάρκεια ζωής του Ησιόδου, για παράδειγμα, που πιθανόν είναι μεταγενέστερος από τον Όμηρο αλλά όχι πολύ, και που φαίνεται να ταιριάζει πολύ καλύτερα, σύμφωνα με άλλα κριτήρια, με τις αρχές του έβδομου αιώνα. Περισσότερο σαφείς δείκτες είναι τα αντικείμενα, οι συνήθειες και οι δοξασίες που περιγράφονται στα ίδια τα ομηρικά ποιήματα. Αναντίρρητα τα ποιήματα είναι ένα τεχνητό αμάλγαμα, και ως προς τη γλώσσα και ως προς το πολιτιστικό περιεχόμενο, στοιχείων που προέρχονται από διάφορες περιόδους: από την εποχή του ίδιου του ποιητή, από εκείνη των πιο κοντινών προκατόχων του στην προφορική παράδοση και πραγματικά απ' όλους τους αιώνες προς τα πίσω (θεωρητικά τουλάχιστο) στον ίδιο τον Τρωικό πόλεμο. Αν μπορούμε να ταυτίσουμε μερικά από τα πιο τελευταία από τα στοιχεία αυτά τότε έχουμε ένα κατά προσέγγιση κατώτερο χρονικό όριο για τη σύνθεση των ποιημάτων — πάντοτε με δεδομένο ότι τα στοιχεία είναι αναπόσπαστο μέρος και όχι μεταγενέστερες προσθήκες. Λίγα μπορούν πιθανώς να χρονολογηθούν περίπου μετά το 900 π.Χ.: το ζευγάρι των ακοντίων ως σταθερός οπλισμός (συγχωνεύθηκαν στην *Ιλιάδα* με το ένα μυκηναϊκό ακόντιο), η χρήση μεγάλων τριπόδων (περιγράφονται ανάμεσα στα δώρα των Φαιάκων στον Οδυσσέα),

1. Πίνδαρος *Νεμ.* 2.1 κ.ε., με το σχόλιο· Kirk (1962) 272 και (1976) 140 κ.ε.· Wade-Gery (1952) 19-21.

2. Kirk (1962) 283· Mazon (1948) 264.

τα φοινικικά πλοία που εμπορεύονται ευρύτατα στο Αιγαίο (και πάλι στην Οδύσσεια, χαρακτηριστικά στις ψεύτικες διηγήσεις του Οδυσσέα και στη διήγηση του Εύμαιου για την παιδική του ηλικία). Ακόμη λιγότερα στοιχεία οδηγούν στον όγδοο αιώνα, συμπεριλαμβανομένης ίσως της περιστασιακής περιγραφής αυτού που ισοδυναμεί με την 'οπλιτική τακτική', δηλ. τη μάχη σε πυκνές φάλαγγες σε αντίθεση προς το ηρωικό σύστημα της μονομαχίας και της γενικευμένης σύγκρουσης. Ένα ή δύο αντικείμενα, ιδιαίτερα στην *Οδύσσεια,* μπορούν να παραλληλισθούν με αρχαιολογικά ευρήματα από την αρχή του έβδομου αιώνα και όχι από τον όγδοο: για παράδειγμα το κεφάλι της γοργόνας ως διακοσμητικού μοτίβου. Όλα αυτά υποβάλλουν περίπου το 700 π.Χ., ή πιθανώς μόλις μια ή δύο δεκαετίες αργότερα για την Οδύσσεια, ως χρονικό όριο πριν από το οποίο συντέθηκε (terminus ante quem). Η ανάπτυξη της γλώσσας οδηγεί προς την ίδια κατεύθυνση· για παράδειγμα ο ήχος ω - [=β] που αντιπροσωπευόταν από το παλιό γράμμα δίγαμμα εξαφανίστηκε από την ομιλούμενη ιωνική διάλεκτο πριν από τον έβδομο αιώνα, αλλά τηρούνταν ακόμη τις περισσότερες φορές από τους ομηρικούς ραψωδούς. Πρόκειται ομολογουμένως για αβέβαιο κριτήριο προκειμένου για προφορική παράδοση· το ίδιο και η εμφάνιση σε αγγεία σκηνών που προφανώς προέρχονται από το ένα ή το άλλο από τα ποιήματα – απαντούν όλο και περισσότερο περίπου από το 675 π.Χ. και εξής, αλλ' αυτό μπορεί να ήταν εξίσου το αποτέλεσμα καινούργιας καλλιτεχνικής μόδας όπως και της διάδοσης των ομηρικών επών.

Πολύ λίγα μόνο χωρία εναντιώθηκαν στην υποστήριξη της άποψης ότι ο Όμηρος έζησε μάλλον στο τέλος του ένατου αιώνα παρά στα μέσα ως το τέλος του όγδοου· αλλά τα χωρία εκείνα φαίνονται οργανικά, και εν πάση περιπτώσει το όριο εκείνο θα ήταν το πιο μακρινό στο οποίο θα μπορούσε λογικά να φτάσει κανείς. Φυσικά, αφού η ποίησή του ήταν κατά ένα μεγάλο μέρος παραδοσιακή, περιείχε στοιχεία που δημιουργήθηκαν πολύ πριν απο εκείνο: αρχαϊκή φρασεολογία (*βοὴν ἀγαθός* 'καλός στην πολεμική κραυγή', *ἀνὰ πτολέμοιο γεφύρας* 'στα γεφύρια του πολέμου', *ἐν νυκτὸς ἀμολγῷ* 'την ώρα της νύχτας που γίνεται το άρμεγμα'), αρχαϊκά ονόματα λαών και τόπων, αρχαϊκά αντικείμενα (*ἀργυρόηλα* σπαθιά, μια περικεφαλαία με δόντια αγριογούρουνου – αυτό σ' ένα επεισόδιο που αναπτύχθηκε σχετικά αργά, τη νυχτερινή αποστολή του Κ της *Ιλιάδας*)[1]. Πραγματικά αρκετό μέρος και των επεισοδίων και της έκφρασης του καθενός ποιήματος θα μπορούσε να προέλθει αιώνες πριν από την εποχή του ίδιου του Ομήρου. Μερικά μέρη μπορούσαν να χρονολογηθούν κοντά στην εποχή του ίδιου του Τρωϊκού πολέμου,

1. Σπαθιά π.χ., *Ιλ.* Β 45, Ξ 405· περικεφαλαία *Ιλ.* Κ 261-71.

και κάποια αποσπάσματα σε μια ακόμη προγενέστερη περίοδο της ύστερης εποχής του Χαλκού. Ένα πρόσφατο γλωσσολογικό επιχείρημα προτείνει ότι οι ομηρικοί τρόποι διαχωρισμού επιρρηματικών κι εμπρόθετων στοιχείων που αργότερα συνδυάστηκαν σε σύνθετα ρήματα ανήκουν σε μια φάση της γλώσσας προγενέστερης εκείνης που αντιπροσωπεύεται στις πινακίδες της Γραμμικής Β[1]. Αν συμβαίνει αυτό, τότε κάποια στοιχεία της γλώσσας του Ομήρου θα επέτρεπαν να οδηγηθούμε πίσω, περισσότερο από 500 χρόνια πριν από την εποχή του – πράγμα όχι αδύνατο σε προφορική παράδοση, αλλά απίθανο για κάτι περισσότερο από σποραδικά λείψανα μορφολογίας ή σύνταξης. Η συμβολή, π.χ., του δέκατου και ένατου αιώνα π.Χ. παραμένει ακόμη πιο προβληματική. Ήταν ίσως σημαντική, πιθανόν μεγαλύτερη από εκείνη της ύστερης Μυκηναϊκής εποχής. Ακόμα κι έτσι ο ίδιος ο Όμηρος, ως μνημειώδης συνθέτης, μπορεί με αληθοφάνεια να πιστωθεί με καθετί που συνοδεύει τη μεγάλη κλίμακα. Αυτό μπορεί να συμπεριλαμβάνει τις περισσότερες καλοδουλεμένες παρομοιώσεις, μεγάλο μέρος από την πιο περίπλοκη (και συχνά πιο πετυχημένη) γλώσσα, συμπεριλαμβανομένων των πιο μακρών και πιο πολύπλοκων προτάσεων, και των πιο καίριων και δουλεμένων επεισοδίων: για παράδειγμα οι θάνατοι του Πατρόκλου και του Έκτορα στην *Ιλιάδα* και η προσεκτική συνωμοσία ενάντια στους μνηστήρες στην *Οδύσσεια.*

Χίος, Σμύρνη, Κολοφώνα, Έφεσος: οι πόλεις που διεκδικούσαν με σοβαρότητα τον Όμηρο ως δικό τους ήταν τουλάχιστον όλες στην Ιωνία, ακριβώς στην απέναντι πλευρά του Αιγαίου από την ηπειρωτική Ελλάδα. Επιπλέον η διάλεκτος των ποιημάτων είναι βασικά ιωνική (αν και υπάρχει υπόστρωμα αιολικών τύπων, από την περιοχή ακριβώς βόρεια της Ιωνίας, που κρατήθηκαν για πρωταρχικά μετρικούς λόγους)· υπάρχουν εξάλλου στην *Ιλιάδα* κάποια σημάδια προσωπικής γνώσης της χώρας γύρω από την Τροία και ολόκληρης της παραλίας στο ανατολικό Αιγαίο[2]. Όλα αυτά σημαίνουν, τουλάχιστο για την *Ιλιάδα,* ότι ο Όμηρος ήταν Ίωνας αοιδός, ότι έζησε και εργάστηκε κυρίως στην Ιωνία. Για την *Οδύσσεια* δεν μπορεί κανείς να συμπεράνει με σιγουριά κάτι πολύ διαφορετικό. Ομολογουμένως η κύρια σκηνή της, το νησί της Ιθάκης, βρίσκεται στην απόμακρη δυτική πλευρά της Ελλάδας, και το ταξίδι του Τηλέμαχου τον πάει κάτω στη νότια Πελοπόννησο, μακριά ακόμη από την Ιωνία και την Τροία. Τέτοιες ωστόσο γεωγραφικές λεπτομέρειες που δίνονται, για παράδειγμα για την ακριβή θέση και το έδαφος της ίδιας της Ιθάκης, περιέχουν ακριβώς εκείνο το μείγμα γεγονότων, παραποίησης και φαντασίας που θα περίμεναμε για ένα παραμύθι, τα στοιχεία του οποίου είχαν πλατιά διασπαρεί – ακριβώς απέναντι στην ηπειρωτι-

1. Horrocks (1980) 148-63.
2. *Ιλ.* Β 144 κ.ε., 459 κ.ε., Θ 5, Ν 12 κ.ε.· πβ. Kirk (1962) 272 κ.ε.

κή χώρα και στην απώτερη πλευρά του Αιγαίου στην περίπτωση αυτή, για να αναπτυχθεί και να γίνει αντικείμενο επεξεργασίας εκεί από την Ιωνική σχολή των αοιδών[1]. Επιπλέον η διάλεκτος του ποιήματος είναι το ίδιο έντονα χρωματισμένη με ιωνικά στοιχεία όπως κι εκείνη της *Ιλιάδας*. Ακόμη θα μπορούσε να είναι το αποτέλεσμα λογοτεχνικής σύμβασης, που εγγυόταν ότι όλα τα μεταγενέστερα έπη θα έπρεπε να πλησιάζουν στη διάλεκτο του Ομήρου· αλλά μια τέτοια σύμβαση δεν είναι πιθανό να είχε επηρεάσει τόσο πολύ μέσα στην ίδια την προφορική περίοδο.

Οι τοπικοί δεσμοί των δύο ποιημάτων θέτουν τελευταία άμεσα το ζήτημα της ιδιαίτερης πατρότητας της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*, ζήτημα που αποδείχτηκε πάρα πολύ απατηλό και δύσκολο μέσα στους αιώνες – αν και δεν είναι καθόλου ένα από τα πιο παραγωγικά θέματα είτε για τα ποιήματα είτε για τον Όμηρο, που η βιογραφία του παραμένει οπωσδήποτε πάρα πολύ ελλιπής. Ακόμη και τα καθαρά ποιητικά ζητήματα που θα νόμιζε κανείς ότι βασίζονται στην πατρότητα μπορούν να αντιμετωπισθούν σχεδόν εξίσου καλά με την υπόθεση των προγενέστερων και μεταγενέστερων σταδίων στην εργάσιμη ζωή ενός κύριου συνθέτη όπως με την υπόθεση των διαφόρων συνθετών. Φαίνεται τουλάχιστο πιθανό ότι το προγενέστερο ποίημα ήταν γνωστό στον συνθέτη του μεταγενέστερου.

Πιο ενδιαφέρουσες είναι οι διαφορές ανάμεσα στα ίδια τα ποιήματα, οποιεσδήποτε κι αν είναι οι εξωτερικές τους επιπτώσεις. Το πρώτο καθήκον είναι να διακρίνουμε τις διαφορές που θα προκαλούνταν απλώς από τα διαφορετικά θέματα. Το επικρατέστερα στρατιωτικό ποίημα προφανώς θα είναι πλούσιο σε στρατιωτικό λεξιλόγιο και, παρά τις σποραδικές σκηνές κοντά στα καράβια ή στην Τροία, ελλιπές ως προς τη γλώσσα του σπιτιού. Η *Οδύσσεια*, εξάλλου, επειδή είναι συνδυασμός φανταστικών περιπετειών και ταξιδιών με την ειρηνική ζωή της Ιθάκης, και σε μικρότερο βαθμό της Πύλου και Σπάρτης, θα υστερεί ως προς τη στρατιωτική γλώσσα και θα έχει πολύ περισσότερα για ταξίδια, καταιγίδες στη θάλασσα, παλατιανή ζωή και ούτω καθεξής. Στην πραγματικότητα η γλώσσα, που σε γενικές γραμμές είναι αξιοσημείωτα συνεπής ανάμεσα στα δύο έπη, ποικίλλει ως προς μερικές λεπτομερειακές απόψεις εντελώς ανεξάρτητα από το θέμα, κι αυτό μπορεί να είναι σημαντικό. Η *Οδύσσεια* έχει μερικούς αποκλειστικούς λογότυπους, ανάμεσά τους τους εξής: *κακὰ βυσσοδομεύων* 'μηχανευόμενος κακά',*τετληότι θυμῷ* 'με υπομονετική καρδιά', *μεταλλῆσαι καὶ ἐρέσθαι* 'να ρωτήσει και να ζητήσει να μάθει', *κατεκλάσθη φίλον ἦτορ* 'συντρίφτηκε η καρδιά του', *δύσετό τ' ἠέλιος σκιόωντό τε πᾶσαι ἀγυιαί* 'ο ήλιος έδυσε κι όλοι οι δρόμοι σκοτείνιασαν'. Όλοι αυτοί απαντούν πέντε φορές ή και παραπάνω. Το τελευταίο παράδειγμα, ολόκληρος στίχος, είναι ομολογουμένως αταίριαστο σ' όλα

1. Π.χ. *Οδ.* ι 21-7, ν 344-51.

εκτός από τις τρωικές σκηνές της *Ιλιάδας*, αλλά οι υπόλοιποι έχουν γενική εφαρμογή. Μπορεί κανείς να προσθέσει τους ολόκληρους στίχους που απαντούν συχνά στην *Οδύσσεια* αλλά σπάνια μόνο στην *Ιλιάδα* – κι ύστερα τμήματα (όπως η ραψωδία 24) που είναι ελάχιστα παραδοσιακά και δείχνουν κάποιο βαθμό σχετικά μεταγενέστερης ανάπτυξης: *ἀλλ' ἄγε μοι τόδ' ἐειπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον* 'μόν' έλα, δώσε απόκριση και πες την πάσ' αλήθεια' (δεκατρείς φορές έναντι τεσσάρων) και το περίφημο *ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἠώς* 'κι η Αυγή σα φάνη η πουρνογέννητη και ροδοδαχτυλάτη', (είκοσι φορές έναντι δύο). Αντίστροφα οι επόμενοι ανάμεσα σ' άλλους απαντούν αποκλειστικά στην *Ιλιάδα*: *ἐρεβεννὴ νύξ* 'σκοτεινή νύχτα', *μοῖρα κραταιή* 'δυνατό πεπρωμένο', *ὄσσε κάλυψε* 'σκέπασε τα μάτια του', και (μόνο τέσσερις φορές, αλλά χρήσιμες όπως θα νόμιζε κανείς για να περιγράψει τον Οδυσσέα) *φρεσὶ πευκαλίμῃσι* 'με το έξυπνο μυαλό του'. Όπως θα περίμενε κανείς, υπάρχουν λιγότερες αποκλειστικές γενικές φράσεις στο προγενέστερο, και γι' αυτό δυνατό να γίνει αντικείμενο μίμησης, ποίημα, αλλά μερικές απλές λέξεις που απαντούν αποκλειστικά στην *Ιλιάδα*, έστω κι αν σε διάφορο βαθμό εξαρτιόνταν από το θέμα, κάνουν εντύπωση: *χραισμεῖν* 'βοηθώ' (19 φορές), *λοιγός*, *λοίγιος* 'καταστροφή, καταστρεπτικός' (25 φορές), *κλόνος* 'πανικός' (28 φορές), *ἕλκος* 'πληγή' (22 φορές). Η *Οδύσσεια* μπορεί να ανταποδώσει με το *δέσποινα* 'κυρία' (10 φορές) ως την πιο εντυπωσιακά αποκλειστική λέξη – που και πάλι διέπεται ως ένα βαθμό από το θέμα αλλά οπωσδήποτε είναι μια εμφανής απουσία από την *Ιλιάδα*.

Αλλαγές στο λεξιλόγιο, ιδιαίτερα σ' αυτό των λογοτύπων, είναι πιο υποβλητικές σε προφορικά παρά σε λογοτεχνικά συμφραζόμενα. Τείνουν να υποδηλώνουν διαφορετικό ρεπερτόριο, και επομένως διαφορετικό αοιδό ή ακόμη μια διαφορετική τοπική παράδοση. Η τελευταία αυτή δυνατότητα δεν μπορεί να ισχύει στην περίπτωση του Ομήρου· οι ομοιότητες και η αλληλοεξέταση των δύο ποιημάτων είναι πολύ εμφανείς γι' αυτό. Η δυνατότητα διαφορετικών αοιδών είναι πιο ισχυρή, αν και τίποτα το ιδιαίτερο, εκτός ίσως από το φαινόμενο δύο τέτοιων μεγάλων ποιητών, τόσο κοντά του ενός στον άλλο, δεν το αποκλείει. Ωστόσο δεν μπορούμε ακόμη να παραβλέψουμε την αντίληψη του 'Λογγίνου' για την *Οδύσσεια* ως το έργο της γεροντικής ηλικίας του Ομήρου (*Π. ὕψους* 9.13), γιατί ο ίδιος αοιδός μπορεί να αναπτύξει ή να περικόψει τον μηχανισμό των λογοτύπων σ' έναν περιορισμένο βαθμό μέσα σε μια περίοδο ετών, με ποιήματα μάλιστα διαφορετικού τόνου ή είδους.

Γενικά η γλώσσα και το ύφος των δύο ποιημάτων δεν είναι ανόμοια. Είναι, ωστόσο, σημαντικό να αναγνωριστεί ότι υφίστανται έντονες υφολογικές διαφορές που ίσως είναι σημαντικές. Μπορούν να ανακεφαλαιωθούν ότι συμποσούνται σε μια παρακμή της εκφραστικής δύναμης στο μεταγενέστερο

ποίημα — και πάλι, αυτό δεν είναι αντιφατικό με την κρίση του 'Λογγίνου'. Ίσως ακόμη πιο σημαντικό είναι ό,τι φαίνεται σαν μια έξυπνη και σπουδαία αλλαγή στην άποψη που διατυπώνεται για τους θεούς: όχι τόσο πολύ ότι αγγελιοφόρος τους στην *Ιλιάδα* είναι η Ίριδα, ενώ στην *Οδύσσεια* ο Ερμής (μολονότι η πληρότητα της αλλαγής αυτής είναι από μόνη της παράξενη) όσο ότι οι θεοί του νεότερου ποιήματος ενδιαφέρονται για συνολική δικαιοσύνη ανάμεσα στους θνητούς κι όχι απλά για τη διατήρηση της ηρωικής ευπρέπειας και της φυσικής τάξης όπως στην *Ιλιάδα*. Ο Δίας της *Οδύσσειας* αρχίζει (α 28-47) εκφράζοντας ανησυχία γιατί οι άνθρωποι μέμφονται τους θεούς για το κακό, ενώ πραγματικά είναι δικό τους σφάλμα και περιοδικά τον φαντάζονται να στέλνει ευλογίες στους ενάρετους και τιμωρία στους αμαρτωλούς. Τα σπέρματα της στάσης αυτής βρίσκονται αναντίρρητα στην *Ιλιάδα*, αλλά στο νεότερο ποίημα έχουν αυξηθεί κάπως περισσότερο όπως μια ανεπτυγμένη θεολογία[1]. Και πάλι το θέμα της *Οδύσσειας* θα μπορούσε να εκληφθεί ότι οδηγεί πιο φυσικά σε ηθικές σκέψεις, τόσο με τους κακούς μνηστήρες όσο και με το παράδειγμα του Ορέστη ως εκδικητή. Ωστόσο γενικά φαίνεται λογικό να συμπεράνουμε ότι οι θεολογικές προϋποθέσεις της *Οδύσσειας* είναι πραγματικά οι πιο ανεπτυγμένες, και εξυπονοούν μια μάλλον πιο εκλεπτυσμένη φάση ολόκληρης της ηρωικής προφορικής παράδοσης. Η γλώσσα της, ακόμα και ξέχωρα από το τυπικό λεξιλόγιο, είναι σύμφωνη μ' αυτό, επειδή είναι λίγο πιο ελεύθερη από αρχαϊσμούς και πιο γενναιόδωρη με ανεπτυγμένους τύπους από την εποχή της ίδιας της μνημειώδους σύνθεσης. Άλλες διαφορές, ιδιαίτερα στην επαναχρησιμοποίηση, με μικρή παραλλαγή, βασικών χαρακτήρων και θεμάτων, θα προβάλουν στις σελίδες που ακολουθούν. Για το ιδιαίτερο θέμα της πατρότητας το πιθανότερο συμπέρασμα είναι ίσως ότι η *Οδύσσεια* είναι το προϊόν ενός χωριστού κύριου συνθέτη, άν και δεν μπορεί κανείς να είναι σίγουρος ότι δεν είναι πραγματικά το έργο της γεροντικής ηλικίας του 'Ομήρου'. Οπωσδήποτε το όνομά του θα συνεχίσει να χρησιμοποιείται στις επόμενες σελίδες για τον μνημειώδη συνθέτη του κάθε έπους. Αλλά ό,τι πραγματικά έχει σημασία είναι ότι δύο ποιήματα ιδιοφυίας, τόσο συμπληρωματικά και όμως τόσο ξεχωριστά, εμφανίστηκαν στο ανατολικό μισό της Ελλάδας ακριβώς στην αυγή της πλήρους ιστορικής εποχής, για να επιβάλουν τη σφραγίδα τους σε κάθε σχεδόν άποψη της κουλτούρας στο λαμπρό πολιτισμό που ακολούθησε.

2. Η *ΙΛΙΑΔΑ*

Αυτή η επιβλητική και σύνθετη σύνθεση, ασφαλώς το μεγαλύτερο απ' όλα

1. Lloyd-Jones (1971) κεφ. 2.

τα έπη, μπορεί να εξεταστεί από τον κριτικό σε πολλά επίπεδα. Οι αναγνώστες θα έχουν πιθανώς διαβάσει μεγάλο μέρος του ποιήματος για τον εαυτό τους, έτσι ώστε μια απλή παράφραση θα ήταν περιττή. Όμως φάνηκε στο τέλος πιο καλό να βασίσω τη συζήτηση πάνω σε μια κριτική επισκόπηση των κυριότερων θεμάτων του ποιήματος, ραψωδία με ραψωδία, και σε μεταφρασμένα χωρία που επιλέχθηκαν για να διαφωτίσουν τις αλληλοσυνδεόμενες απόψεις δράσης και γλώσσας. Γιατί η βασική δομή της *Ιλιάδας*, αν και στρωτή η ίδια, συσκοτίζεται συχνά από μεγάλες λεπτομέρειες και παρεκβολές· και πρέπει κανείς να έχει εμπειρία του συνόλου σε κανονική σειρά αν πρόκειται η εντύπωση που θα αποκομίσει να είναι μάλλον ενοποιημένη και μνημειώδης παρά απλώς χαώδης. Στις σελίδες που ακολουθούν ο σκοπός είναι να δημιουργηθεί μια άποψη όχι μόνο του αφηγηματικού σχεδίου και των επιπτώσεών του αλλά επίσης της ποιότητας της έκφρασης, του ύφους και του αισθήματος πάνω στα οποία πρέπει να στηρίζεται κάθε εκλεπτυσμένη κατανόηση του ποιήματος.

Το έπος αρχίζει με μια σύντομη επίκληση στη Μούσα για να ψάλλει την οργή του Αχιλλέα. Αυτό, με τις άμεσες συνέπειές του, πρόκειται να είναι το κεντρικό αφηγηματικό θέμα, αν και με διάφορους τρόπους το ηρωικό κατόρθωμα της Τροίας κι οι εντάσεις που συνοδεύουν τον ίδιο τον ηρωικό κώδικα, δεν είναι λιγότερο σημαντικές. Η μήνιδα του Αχιλλέα προκαλείται από τη φιλονικία με τον Αγαμέμνονα, αρχηγό των αχαϊκών –των ελληνικών δηλ.– δυνάμεων που ήταν στρατοπεδευμένες μπροστά στην Τροία. Έμμεσα η μήνιδα προκλήθηκε από το θεό Απόλλωνα· έστειλε ένα λοιμό στο στρατό που πολιορκούσε την Τροία επειδή, όπως ο μάντης Κάλχας αποκάλυψε, ο Αγαμέμνων αρνείται να επιστρέψει το βραβείο του πολέμου, την κόρη Χρυσηίδα, στον πατέρα της Χρύση που είναι ιερέας του Απόλλωνα. Ήδη το ποίημα κινήθηκε από τον επιγραφικό πρόλογο στην καρδιά μιας έντονης συζήτησης ανάμεσα στους αρχηγούς των Αχαιών· ήδη δείχνει την κλίμακα και τη λεπτομέρεια ενός έργου που θα είναι εξαιρετικά εκτενές και φιλόδοξο. Ο Αγαμέμνων ενοχλείται ηγεμονικά και βρίζει πρώτα τον Κάλχαντα κι ύστερα, πιο επικίνδυνα, τον Αχιλλέα που έρχεται να υπερασπίσει τον μάντη. Ο Αχιλλέας απαντά με ακραίους χαρακτηρισμούς που προκαλούν την τιμή και την εξουσία του βασιλιά στον οποίο η εκστρατευτική δύναμη 'έδειξε πίστη' – και ως μεγαλύτερου αδελφού του Μενέλαου κι έτσι υπεύθυνου για την εκδίκηση της απαγωγής της Ελένης από τον Τρώα πρίγκιπα Πάρη, και ως του μοναδικού δυνατού κυβερνήτη 'των πολυχρύσων Μυκηνών'. Στα γεμάτα δυσαρέσκεια λόγια προς τον Αγαμέμνονα ο Αχιλλέας αποκαλύπτει κιόλας το φθόνο και τη δυσφορία που εξυπακουόταν όχι μόνο στον ιδιαίτερο του ρόλο αλλά επίσης σ' ολόκληρη την ηρωική κλίμακα αξιών:

'Κι' όμως το δικό μου δώρο ποτέ δεν είναι ίσο με το δικό σου κάθε φορά που οι Αχαιοί θα κουρσέψουν μια πολυάνθρωπη πόλη των Τρώων. Τα χέρια μου είναι που κυβερνούν το μεγαλύτερο μέρος του οδυνηρού πολέμου, αλλ' αν ποτέ γίνει μοιρασιά τότε το δικό σου τιμητικό δώρο είναι μεγαλύτερο και πρέπει να είμαι ευχαριστημένος με κάτι μικρό για να χαρώ όταν επιστρέφω στα πλοία, αν και είμαι κατακουρασμένος από τον πόλεμο. Τώρα όμως θα γυρίσω στη Φθία, αφού αλήθεια είναι πολύ καλύτερο να πάω στην πατρίδα με τα καμπύλα πλοία. Δε σκοπεύω να κάθομαι εδώ περιφρονημένος και να σου μαζεύω βιος και πλούτη!' Ο Αγαμέμνων, ο αρχηγός του στρατού, του απάντησε: 'Φεύγα, τότε, αν αυτό τραβά η καρδιά σου, δεν σε παρακαλώ να μείνεις για χατίρι μου· κοντά μου υπάρχουν άλλοι που θα με τιμήσουν, και πιο πολύ απ' όλους ο Δίας ο βαθύγνωμος. Απ' όλους τους διόθρεφτους βασιλιάδες μου είσαι ο πιο μισητός· πάντα σου αρέσουν τα μαλώματα, οι πόλεμοι κι οι μάχες· αν είσαι πολύ δυνατός, κάποιος θεός, θαρρώ, σου το έχει δώσει. Πηγαίνοντας με τα καράβια σου και τους συντρόφους σου στην πατρίδα κυβέρνα τους Μυρμιδόνες· εσένα εγώ δε σε λογαριάζω, ούτε σκοτίζομαι που είσαι θυμωμένος. Άκουσε τώρα και τη φοβέρα μου: 'αφού ο Φοίβος ο Απόλλων παίρνει από μένα την κόρη του Χρύση –θα τη στείλω πίσω με το καράβι μου και με τους συντρόφους μου– αλλά θα έρθω κι εγώ ο ίδιος στη σκηνή σου και θα πάρω την ομορφομάγουλη τη Βρισηίδα, το δικό σου τιμητικό δώρο, για να καταλάβεις πόσο ανώτερος είμαι από σένα, και να κάνει πίσω κι όποιος άλλος αξιώνει ότι είναι ίσος μου και εμφανίζεται μπροστά μου σαν όμοιος'. Αυτά ήταν τα λόγια του κι ο Αχιλλέας ο γιος του Πηλέα λυπήθηκε, κι η καρδιά του στα δασωμένα στήθια του μελετούσε, ή σύροντας το μυτερό σπαθί από το μηρό του να διασκορπίσει τους άλλους και να σφάξει το γιο του Ατρέα, ή να πάψει την οργή του και να συγκρατήσει το θυμό του. Καθώς ζύγιζε αυτά μέσα στο νου του και στην καρδιά του, κι έσερνε από το θηκάρι του το μακρύ σπαθί του, ήλθε η Αθηνά από τον ουρανό· την απέστειλε η θεά Ήρα με τα λευκά μπράτσα, που όμοια αγαπούσε και τους δυο και τους φρόντιζε. Κι η Αθηνά στάθηκε πίσω από το γιο του Πηλέα και τον έπιασε από τα ξανθά μαλλιά, ορατή μόνο σ' αυτόν. Κανένας από τους άλλους δεν την έβλεπε· κι ο Αχιλλέας σάστισε, και γυρνώντας αναγνώρισε αμέσως την Παλλάδα Αθηνά, και τα μάτια της άστραψαν φοβερά... (Α 163-200)*.

Ο Αγαμέμνων δείχνει μια περίεργη έλλειψη εμπιστοσύνης αργότερα στο ποίημα, αλλά εδώ είναι επικίνδυνα κατηγορηματικός για τα δικαιώματά του και την τιμή που του οφείλεται. Έχει γίνει αποδεκτός απ' όλους, τουλάχιστο για τους σκοπούς της εκστρατείας, ως υπέρτατος βασιλιάς κι ο Αχιλλέας θα ήταν καλύτερα να μη το ανακαλέσει. Γιατί ο βασιλιάς αντλεί την εξουσία

* Στα ομηρικά χωρία της *Ιλιάδας* ακολουθείται η πεζή μετάφραση της Ο. Κομνηνού-Κακριδή με τροποποιήσεις.

του κατευθείαν από τον Δία – ο Δίας που επιβάλλει τη δική του δύναμη πάνω στους άλλους θεούς με το δικαίωμα της καταγωγής του και της καθαρής δύναμης και που υποστηρίζει μιαν ανάλογη αλλά απείρως μικρότερη δύναμη στους ανθρώπινους 'διοτρεφείς βασιλιάδες'. Η ιδέα τελικά προέρχεται από την αρχαία Μεσοποταμία, όπου η βασιλεία 'κατέβηκε από τον ουρανό' και μεταβιβάστηκε στην πρώτη γενιά των ιερέων-βασιλιάδων στη γη. Η λογική της δεν είναι καθόλου καθαρή στην παράγωγο κι ελαφρά συγκεχυμένη ελληνική εκδοχή, αλλά η ύπαρξη ενός είδους θεϊκών δίκαιων βασιλιάδων εκφράζεται πιο απλά στη Β ραψωδία, όπου το σκήπτρο του Αγαμέμνονα, το σύμβολο του βασιλικού αξιώματος (και, με τη θέληση του βασιλιά, το δικαίωμα του ήρωα να μιλήσει στη συγκέντρωση), περιγράφεται ότι έχει γίνει από τον σιδηρουργό θεό Ήφαιστο για τον Δία, που το έδωσε στον αγγελιοφόρο θεό Ερμή για να περάσει στον Αργίτη Πέλοπα· κι από τον Πέλοπα έφτασε στους Αργείους διαδόχους του, Ατρέα, Θυέστη κι ύστερα στον ίδιο τον Αγαμέμνονα, που ήταν επίσης βασιλιάς των Μυκηνών (Β 100-8).

Η εμπλοκή των θεών στη φιλονικία των ανθρώπων επιβεβαιώνεται από την παρέμβαση της Αθηνάς. Φυσικά δεν μπορούσε να επιτραπεί στον Αχιλλέα να σκοτώσει το μεγάλο βασιλιά. Αυτό θα οδηγούσε στην αναρχία και οπωσδήποτε η παραδοσιακή ιστορία το έκανε σαφές ότι ο Αγαμέμνων έζησε να λεηλατήσει την Τροία και να δολοφονηθεί κατά την επιστροφή του στο σπίτι του από την Κλυταιμήστρα. Εξίσου φυσικό είναι ένας θεός που θα πρέπει να εμποδίσει την καταστροφική πράξη – αν και στην πραγματικότητα η Αθηνά ενεργεί όχι ως ο αντιπρόσωπος του πατέρα της Δία προστατεύοντας το θεσμό της βασιλείας, αλλά πιο πολύ ως ο αφοσιωμένος υποστηρικτής του αχαϊκού στρατοπέδου και ο αδυσώπητος εχθρός του Πάρη (που προηγουμένως την είχε προσβάλει με την περίφημη κρίση του) και των άλλων Τρώων. Κανένα άλλο χωρίο στην *Ιλιάδα* δεν περιγράφει μια θεοφάνεια με τόση πληρότητα. Συνήθως οι θεοί, όταν επεμβαίνουν στις ανθρώπινες υποθέσεις, το κάνουν είτε αόρατοι είτε μεταμφιεσμένοι σε θνητούς. Εδώ η Αθηνά έρχεται ως θεά, αλλά ενεργεί με ανθρώπινη ευθιξία τραβώντας τα μαλλιά του Αχιλλέα· είναι αόρατη στους άλλους αλλά συγκεκριμένα και απειλητικά ανασχετική στον ίδιο τον Αχιλλέα (Α 193-200). Παρ' όλα αυτά η επέμβασή της, αν και εντυπωσιακή, δεν τονίζεται ιδιαίτερα. Είναι ένας ακριβώς από τους πολλούς τρόπους (οι αποφάσεις που λαμβάνονται στη θεϊκή σύναξη στον Όλυμπο είναι οι πιο κοινές) όπου οι αοιδοί της ομηρικής παράδοσης εκφράζουν το υπερβολικό ενδιαφέρον που φαντάζονται ότι έχουν οι θεοί για τις ανθρώπινες υποθέσεις.

Η Χρυσηίδα αποστέλλεται με συνοδεία πίσω στον πατέρα της με πλοίο –η περιγραφή είναι εξαιρετικά συμβατική, με τυπικές φράσεις μέχρι σχεδόν σημείου απολίθωσης– και ο Απόλλων σταματά τον λοιμό. Ο Αγαμέμνων

αντιδρά αφαιρώντας την Βρισηίδα από τον Αχιλλέα, παρόλο ότι στέλνει κήρυκες να τη φέρουν και δεν μεταβαίνει ο ίδιος όπως είχε απειλήσει. Ο Αχιλλέας παρακαλεί για εκδίκηση τη μητέρα του, τη θαλασσινή θεά Θέτιδα· αυτή εμφανίζεται μπροστά του στην παραλία σε μια άλλη αξιοσημείωτη επιφάνεια και υπόσχεται να προσπαθήσει να πείσει τον Δία να ευνοήσει τους Τρώες, και με τον τρόπο αυτό να κάμει την αποχώρηση του Αχιλλέα από τη μάχη πολύ περισσότερο καταστρεπτική για τον Αγαμέμνονα. Η ικεσία της στον Δία, ο σοβαρός όρκος επιδοκιμασίας καθώς νεύει με τα μεγάλα φρύδια του σείοντας τον Όλυμπο, και η οργή της Ήρας καθώς κατασκοπεύει τη σκηνή και εικάζει τι προοιωνίζει για τους Αχαιούς, φέρνουν τη δραματική αυτή ραψωδία με τις τόσες μεταπτώσεις στο τέλος της.

Στην αρχή της δεύτερης ραψωδίας ο Δίας αποφασίζει να στείλει ένα παραπλανητικό όνειρο στον Αγαμέμνονα, υποσχόμενος άμεση νίκη. Πριν αρχίσει τη μάχη ο βασιλιάς έχει την παράξενη ιδέα να δοκιμάσει το ηθικό των στρατιωτών προτείνοντας να παρατήσουν τα στρατεύματά του τον πόλεμο και να γυρίσουν στην πατρίδα – πράγμα που προσπαθούν να κάνουν αμέσως, αλλά συγκρατούνται με πάρα πολύ μεγάλη δυσκολία από τον Οδυσσέα και τους άλλους αρχηγούς. Δεν είναι να απορεί κανείς ότι ο δηκτικός και διόλου ηρωικός Θερσίτης, 'ο πιο άσχημος άντρας που ήλθε στην Τροία', τα βάζει με την εξουσία· αλλά οι Αχαιοί γελάνε μόνο πολύ ευχαριστημένοι καθώς ο Οδυσσέας τον χτυπά με το σκήπτρο – η αδυναμία και η ασχήμια ήταν κατάλληλες αιτίες για να διασκεδάσουν οι ήρωες, πράγμα που είναι εν μέρει ο λόγος για τον οποίο οι ίδιοι οι θεοί γέλασαν στο Α 599 κ.ε. καθώς κοίταζαν τον χωλό Ήφαιστο να βάζει κρασί κουτσαίνοντας σε άμιλλα με τη νεαρή Ήβη ή τον Γανυμήδη. Η μεγάλη έξοδος από τον ναύσταθμο γίνεται και ζωντανή και θαυμαστή με μια σειρά όχι λιγότερων από έξι απανωτές παρομοιώσεις που εικονογραφούν τη λάμψη των όπλων, το θόρυβο των ποδιών και των οπλών που βροντούν, το μέγεθος του στρατού των Αχαιών και την ικανότητα των αρχηγών (Β 455-83). Η έξοδος είναι ακόμη το πρόσχημα για μια μακρά ποιητική επιθεώρηση των στρατιωτικών τμημάτων από τις διάφορες περιοχές της Ελλάδας – τον 'Κατάλογο των Πλοίων', όπως ονομάζεται από τους αρχαίους φιλολόγους, που κατά τα φαινόμενα βασίζεται σε παλιό κατάλογο των ναυτικών δυνάμεων που συγκεντρώθηκαν στην Αυλίδα στην αρχή της εκστρατείας και που σημειώνει προσεχτικά πόσα πλοία είχε ο κάθε αρχηγός. Ο κατάλογος αυτός των Αχαιών γεμίζει όχι λιγότερους από διακόσιους εξήντα έξι στίχους (αποκαλύπτοντας με τον τρόπο αυτό πολλά για την ικανότητα των ακροατηρίων της προφορικής εκτέλεσης) και ακολουθείται από έναν κατάλογο των συμμάχων των Τρώων που είναι πολύ πιο σύντομος – μια αντίθεση κατά κάποιον τρόπο, γιατί προδίδει επίσης μια πενιχρή ποιό-

τητα τόσο σε καλλιτεχνικούς όσο και σε ιστορικούς όρους.

Η χαρακτηριστική ατμόσφαιρα του αχαϊκού καταλόγου, με την προσεκτική του αναγραφή άσημων κάποτε οικισμών (που, ωστόσο, πιθανόν να μην είναι ποτέ πλαστοί) και την ατελή προσαρμογή του εδώ κι εκεί με το υπόλοιπο ποίημα, δίδεται από το στρατιωτικό τμήμα του Αγαμέμνονα που συγκεντρώνεται στις Μυκήνες:

> Κι εκείνοι που κατείχαν τις Μυκήνες, την καλοχτισμένη πόλη, και την πλούσια Κόρινθο και τις καλοχτισμένες Κλεωνές, και ζούσαν στις Ορνειές και στην όμορφη Αραιθυρέη και στη Σικυώνα, όπου πρωτύτερα βασίλευε ο Άδραστος, κι εκείνοι που κατείχαν την Υπερησία και την απότομη Γονούσα και την Πελλήνη, και όσοι κατοικούσαν γύρω στο Αίγιο και κατά μήκος όλου του Αιγιαλού, και γύρω στην απλόχωρη Ελίκη, σ' αυτών τα εκατό καράβια αρχηγός ήταν ο βασιλιάς Αγαμέμνων, ο γιος του Ατρέα. Μαζί μ' αυτόν ακολουθούσαν οι κατά πολύ πιο πολυάνθρωποι και αντρειωμένοι στρατιώτες· κι ανάμεσά τους ο ίδιος φόρεσε γυαλιστερό χαλκό οπλισμό, καμαρώνοντας και ξεχώριζε ανάμεσα σ' όλους τους ήρωες, γιατί ήταν ο καλύτερος απ' όλους και οδηγούσε τους κατά πολύ πιο πολυάριθμους στρατιώτες. (Β 569-80)

Το απλό και πραγματιστικό, αν και λίγο επαναληπτικό, ύφος ανακουφίζεται από την ευφωνία των ίδιων των τοπωνυμίων. Τα επίθετά τους καμιά φορά φαίνεται να παράγονται από διαφορετική από εκείνη του κύριου ποιήματος ποιητική παράδοση, και μια όμοια ανεξαρτησία μπορεί να εξηγεί το εγκώμιο του Αγαμέμνονα, ο οποίος βρίσκεται σε χτυπητή αντίθεση με την αμφίσημη εικόνα του άλλου ως αναποφάσιστου, που σπαράσσεται από την αμφιβολία, ασταθούς πολεμιστή. Το απόσπασμα αυτό ασχολείται τουλάχιστο με ένα σημαντικό αρχηγό και μερικές πολύ καλά γνωστές πόλεις· άλλα, για παράδειγμα εκείνα που απαριθμούν τα θεσσαλικά στρατιωτικά τμήματα, περιέχουν λίγα οικεία ονόματα ή τίποτα απολύτως. Παρ' όλα αυτά έχουν τη δική τους γοητεία, όχι μονάχα αυτήν που σχετίζεται με την αρχαιολογία αλλά επίσης και μέσω της εντύπωσης που δίνουν για έναν αν και εντελώς διαφορετικό ωστόσο τελικά πανελλήνιο στρατό.

Η ραψωδία Β τελειώνει με τον κατάλογο των συμμμάχων των Τρώων, κι η ραψωδία Γ αναλαμβάνει τη γενική περιγραφή των στρατών που πλησιάζουν. Η διαίρεση σε ραψωδίες, παρεμπιπτόντως, είναι αρκετά τυπική-οργανική κατά κάποιον τρόπο, ένα αρκετά βολικό μέρος για μια ελαφρά διακοπή, αλλά δεν αποτελεί αναγκαία ένδειξη ότι ο Όμηρος ο ίδιος συνέθεσε σ' αυτές τις ραψωδίες ενότητες, ή ότι δεν συστηματοποιήθηκαν και επεκτάθηκαν σε είκοσι τέσσερις από τους μεταγενέστερους φιλολόγους και βιβλιοθηκαρίους. Η αναμενόμενη, ωστόσο, σύγκρουση των στρατών δεν πραγματοποιείται. Εμποδίζεται όταν ο Πάρης (του οποίου το άλλο όνομα μέσα στο ποίημα είναι

Αλέξανδρος) τρέχει μπροστά από τους Τρώες και απευθύνει πρόκληση για μονομαχία. Η πρόκληση γίνεται αμέσως αποδεκτή από τον Μενέλαο, τον ηγεμόνα του οποίου τη γυναίκα είχε ξελογιάσει ο Πάρης. Η ίδια η Ελένη πάει με το βασιλιά Πρίαμο και τους Τρώες δημογέροντες στο τείχος πάνω από τις Σκαιές πύλες της πόλης για να παρακολουθήσει τη μονομαχία που θα επακολουθούσε. Οι γέροντες κάνουν σχόλια για τη σχεδόν θεϊκή της ομορφιά, κι ο βασιλιάς τής ζητά να του ταυτίσει μερικούς εξέχοντες Αχαιούς – μια παράκληση που θα ταίριαζε πάρα πολύ καλύτερα στο πρώτο παρά στο δέκατο έτος του πολέμου, μα που μπορεί να γίνει αποδεκτή στο χαλαρό πλαίσιο ενός φιλόδοξα συνοπτικού ποιήματος. Αρχίζει ρωτώντας για τον ίδιο τον Αγαμέμνονα:

> ''Ελα εδώ, αγαπητό μου παιδί, κάθισε μπροστά μου, για να δεις τον προηγούμενο άντρα σου και τους συγγενείς (από το γάμο) και τους φίλους σου – δεν μου φταις εσύ, είναι οι θεοί που μου φταίνε, που μου έφεραν πόλεμο πολυδάκρυτο από το μέρος των Αχαιών· ονομάτισέ μου αυτόν τον δυνατό άντρα, ποιος είναι αυτός ο Αχαιός, τόσο ευγενής και μεγαλόσωμος. Βέβαια, άλλοι είναι πιο ψηλοί, που τον περνούν στο κεφάλι, μα τόσο ωραίο άντρα εγώ δεν είδα ακόμη στα μάτια μου, φαίνεται πως είναι βασιλιάς'. Κι η Ελένη, η θεϊκή ανάμεσα στις γυναίκες, του απάντησε: 'Τι σεβασμό και δέος μου προκαλείς, καλέ μου πεθερέ. Μακάρι να προτιμούσα τον κακό θάνατο τότε που ακολούθησα εδώ το γιο σου και εγκατέλειψα το νυφικό μου θάλαμο και τους συγγενείς μου και τη νεογέννητη κόρη μου και τις γοητευτικές συνομήλικές. Αλλά αυτά δεν έγιναν· γι' αυτό και λιώνω στα δάκρυα. Μα θα σου πω ό,τι ρωτάς και θες να μάθεις. Αυτός είναι ο γιος του Ατρέα, ο Αγαμέμνων, βασιλιάς με μεγάλη εξουσία κι έχει και τα δύο: είναι και βασιλιάς καλός και δυνατός πολεμιστής· ήταν κουνιάδος πάλι εμένα της αδιάντροπης - αν αυτά τα πράγματα πραγματικά συνέβηκαν!' (Γ 162-80).

Είναι σημαντικό για την *Ιλιάδα* ότι ο Πρίαμος κι η Ελένη θα ήταν συμπαθητικές μορφές, έστω κι αν ούτε η μία ούτε η άλλη μπορεί να ήταν εντελώς έτσι στην κανονική ηρωική παράδοση. Το χωρίο αυτό βοηθάει για να τους καθιερώσει ως πολιτισμένους και γεμάτους ανθρωπιά, όπως επίσης και για να αποκαταστήσει, προσωρινά, την πιο επιβλητική άποψη του Αγαμέμνονα. Μέρος της πληθωρικής φρασεολογίας ('είδα με τα μάτια μου', 'ρωτάς και ζητάς να μάθεις') αποδίδει κατά γράμμα το ελληνικό κείμενο. Αυτοί είναι λογότυποι, σταθεροποιημένες φράσεις, στην περίπτωση αυτή ίσως πολύ παλιές και πηγάζουν από μια βαθμίδα όταν το λεκτικό δεν ήταν τόσο πολύ εκλεπτυσμένο όσο έγινε στην εποχή του Ομήρου – αν και αυτός, όπως είναι φυσικό, κράτησε ακόμη μεγάλο μέρος από την παραδοσιακή γλώσσα. Η φράση με την οποία τελειώνει, *εἴ ποτ' ἔην γε*, είναι επίσης ένας λογότυπος, αλλά πιο

λαμπρός· η κατά γράμμα σημασία 'αν ήμουν ποτέ', αποδίδει με τόσο λίγες λέξεις την ανάμιξη της δυσπιστίας και της νοσταλγίας με την οποία η Ελένη βλέπει ξαφνικά τις δικές της αλλόκοτες περιστάσεις.

Στο υπόλοιπο του επεισοδίου που ήταν γνωστό στους αρχαίους ως *Τειχοσκοπία* (= κοίταγμα από τα τείχη) ταυτίζει για τον Πρίαμο πρώτα τον Οδυσσέα, ύστερα τον Αίαντα και τον Ιδομενέα. Ο Αίας διώχνεται μ' ένα συνοπτικό και άμεσο τρόπο, παρ' όλο ότι είναι ένα σημαντικό και εντυπωσιακό πρόσωπο και ο Πρίαμος είχε ρωτήσει ειδικά γι' αυτόν. Ίσως αυτό είναι ένα σπάνιο δείγμα φιλολογικής λεπτότητας (αφού ο Όμηρος κανονικά απεικονίζει τον ηρωικό χαρακτήρα με πιο έντονες πινελιές)· γιατί η Ελένη φαίνεται να γίνεται όλο και πιο σαστισμένη καθώς ερευνά το πεδίο της μάχης για τα αδέλφια της, τους Διοσκούρους, και συμπεραίνει ότι θα πρέπει ή να έμειναν στην Ελλάδα ή να ντρέπονται να εμφανιστούν ανάμεσα στους άλλους εξαιτίας της αδελφής τους. Στην πραγματικότητα ωστόσο, όπως ο ποιητής σχολιάζει σ' ένα περίφημο δίστιχο, 'η ζωοδότειρα γη τους κρατούσε κιόλας μέσα της εκεί στη Λακεδαίμονα, στην αγαπημένη τους πατρίδα' (Γ 243 κ.ε.).

Ο Πάρης κι ο Μενέλαος αρχίζουν τώρα τη μονομαχία τους στο χώρο που αφέθηκε ελεύθερος γι' αυτούς ανάμεσα στους δύο καθισμένους στρατούς. Ο Πάρης σε λίγο βρίσκεται σε μεγάλο κίνδυνο, αλλά η Αφροδίτη τον αρπάζει και τον κρύβει σε πυκνή ομίχλη. Κι ύστερα τον καθίζει στο υπνοδωμάτιό του πίσω στην Τροία και καλεί την Ελένη να τον συναντήσει. Είναι πολύ ωραίος, λέει στην Ελένη, καθώς κάθεται εκεί στο όμορφο κρεβάτι, σαν να έρχεται από τον χορό μάλλον παρά από το πεδίο της μάχης. Αλλά η Ελένη αντιλαμβάνεται τη μεταμφίεση της Αφροδίτης - είχε πάρει τη μορφή της γριάς υπηρέτριας της Ελένης - και την κατηγορεί ότι τη μεταχειρίζεται ανελέητα για να ευχαριστήσει τις επιθυμίες της ίδιας της θεάς. 'Πήγαινε και κάθισε δίπλα του' λέει· 'άσε τα μονοπάτια των θεών και ποτέ πια να μην γυρίσεις με τα πόδια σου στον Όλυμπο, αλλά πάντα γύρω απ' αυτόν να βασανίζεσαι κι αυτόνε να φροντίζεις ώσπου να σε κάνει ή γυναίκα του ή δούλα του! Προς τα εκεί εγώ δεν πάω -θάταν ντροπή- να μοιράζουμαι το κρεβάτι του· όλες οι Τρωαδίτισσες θα με κακολογούσαν αργότερα. Έχω αμέτρητα μέσ' στην καρδιά μου βάσανα' (406-12). Αυτό είναι πάρα πολύ για μια θεά να το υποφέρει, ακόμη και για μια ομηρική, και η Αφροδίτη προειδοποιεί την Ελένη να μην την καταστήσει έναν τόσο βίαιο εχθρό όσο ήταν προηγουμένως φίλος και προστάτης. Η Ελένη φοβάται και ακολουθεί πειθήνια καθώς η θεά την οδηγεί για να σμίξει με τον εραστή της - η σκηνή είναι λαμπρή κι ασυνήθιστη, όχι μόνο για την καθαρότητα και τη συνοπτικότητα αλλά επίσης και για τη βίαιη αντιπαράθεση έρωτα και πολέμου, της ανδρικής ηδυπάθειας και φιλαρέσκειας και της γυναικείας αγανάκτησης και υποταγής, και για την εκπλη-

κτική εισήγηση, πιο πολύ χαρακτηριστική της Μεσοποταμίας παρά τυπικά ελληνικής, για τις χρήσεις στις οποίες οι θεοί θα μπορούσαν να σπρώξουν τους θνητούς τους λάτρεις.

Στη ραψωδία Δ μια άλλη και λιγότερο αξιοχλεύαστη θεά, η Αθηνά, κατεβαίνει σαν κομήτης στο πεδίο της μάχης και παίρνει μορφή κάποιου πολεμιστή που πείθει τον τοξότη Πάνδαρο να ρίξει στον Μενέλαο κι έτσι να παραβιάσει την ανακωχή που έγινε με επίσημους όρκους πριν από τη μονομαχία. Προξενεί μια αιματηρή αλλά επιπόλαιη πληγή που παραβιάζει τη συμφωνία κι έτσι επιτρέπει τις προπαρασκευές για τη συνέχιση του πολέμου σε πλήρη κλίμακα. Σ' ένα εθιμοτυπικό επεισόδιο ο βασιλιάς Αγαμέμνων συγκεντρώνει τα στρατιωτικά του τμήματα και μοιράζει επαίνους και μομφές στους ηγεμόνες. Η επιτίμηση, έστω κι αν δεν την αξίζει κανείς, αποτελεί μέρος της ηρωικής στάσης, αλλά ο Αγαμέμνων, αληθινός στην αμφιλεγόμενη ιδιότητά του μέσα στο ποίημα, αποδεικνύεται συνήθως κακός σ' αυτή· ο Διομήδης ιδιαίτερα αναγκάζεται να δείξει μεγάλη υπομονή με την αδιακρισία του. Ύστερα απ' όλες τις καθυστερήσεις, στο τέλος αρχίζει η μάχη. Μια μικρή γενική αφήγηση της σύγκρουσης των στρατών αναζωογονείται με μια περίτεχνη παρομοίωση, και ο ποιητής περνά στην πρώτη από τη μακρά σειρά ατομικών συναντήσεων που αποτελούν το σταθερό πλαίσιο και τυπικό υλικό του ποιήματος:

> ...τότε ακούγονταν οιμωγές μαζί και καυχησιές, αυτών που σκότωναν κι αυτών που σκοτώνονταν κι η γη πλημμύριζε με αίμα. Όπως όταν χείμαρροι που τρέχουν κάτω από τα βουνά σε δυο φαράγγια σμίγουν τα νερά τους της βροχής από τους μεγάλους κρουνούς μέσα στη βαθιά χαράδρα, κι ακούει το βουητό τους πάνω στα βουνά τσοπάνος από μακριά - έτσι, καθώς έσμιγαν στη μάχη, ακούγονταν ξεφωνητά και μόχθος. Πρώτος ο Αντίλοχος σκότωσε έναν από τους αρχηγούς των Τρώων, γενναίο ανάμεσα στους προμάχους, τον Εχέπωλο, το γιο του Θαλύσιου· τον χτύπησε πρώτος στο 'κέρατο' της περικεφαλαίας που είχε αλογόφουντα και τον τρύπησε στο μέτωπο, και η χάλκινη αιχμή διαπέρασε το κόκαλο· και σκοτάδι σκέπασε τα μάτια του, και σωριάστηκε σαν πύργος μέσα στη δυνατή μάχη. Αυτόν, καθώς έπεσε, τον έπιασε απ' τα πόδια ο βασιλιάς Ελπήνορας, ο γιος του Χαλκώδοντα, ο αρχηγός των μεγαλόκαρδων Αβάντων, και τον τραβούσε έξω από κάτω από τα βλήματα, ποθώντας να του πάρει τα όπλα μιαν ώρα αρχύτερα. Η προσπάθειά του όμως δεν βάσταξε πολλή ώρα· γιατί καθώς τον είδε ο μεγαλόκαρδος Αγήνορας να τραβάει τον νεκρό —είδε τα πλευρά του που φάνηκαν από το πλάι της ασπίδας— και τον χτύπησε με το χαλκοντυμένο κοντάρι του και του παράλυσε τα γόνατα. Έτσι εκείνος ξεψύχησε, κι απάνω του άναψε σκληρή μάχη των Τρώων και των Αχαιών· κι αυτοί σαν λύκοι όρμησαν ο ένας πάνω στον άλλο, και χτυπιούνταν μεταξύ τους. (Δ 450-72)

Η παρομοίωση των χειμάρρων στα βουνά είναι τυπικά ομηρική στην αργή ανάπτυξη της λεπτομέρειας, αλλά επίσης και στη λεπτή πολυπλοκότητα. Το σημείο της σύγκρισης που κατονομάζεται είναι απλά θόρυβος και σύγχυση· μαζικής μάχης από τη μια, βροντερού νερού από την άλλη. Η βουή του χειμάρρου έρχεται από μακριά στα βουνά, ακούεται ωστόσο από ένα πρόσωπο, το μοναχικό βοσκό, που αποτελεί ένα δηκτικό σύνδεσμο ανάμεσα στον κόσμο της ακατέργαστης φύσης κι εκείνο των ανθρώπων και που επίσης οδηγεί έξυπνα από την ομαδική σύγκρουση στην πρώτη ατομική μονομαχία του ποιήματος. Ομολογουμένως το ομηρικό ύφος μονάχα σπάνια έχει ανάγκη από τέτοια τεχνάσματα· συνήθως κινείται από σκηνή σε σκηνή με απλή αμεσότητα· αλλά εδώ η παρομοίωση υπηρετεί τον ειδικό αυτό σκοπό όπως και άλλους. Η ίδια η μάχη περιέχει στοιχεία που θα δούμε ότι είναι σταθερά σε τέτοιες ατομικές συναντήσεις, αν και τα στοιχεία σχεδόν ποτέ δεν χρησιμοποιούνται με τον ίδιο ακριβώς συνδυασμό. Το θνητό χτύπημα περιγράφεται λεπτομερώς, η πτώση του θύματος σημαδεύεται από μια εντυπωσιακή φράση ή παρομοίωση, ταυτιζόμενο προσεχτικά με το πατρωνυμικό και την πόλη. Στο παρόν επεισόδιο υπάρχει, όπως συχνά, ένα δευτερεύον θύμα στην άλλη πλευρά, και μαθαίνουμε ακριβώς πώς έκανε τον εαυτό του ευπρόσβλητο και σκοτώθηκε. Η συνέχεια ολοκληρώνεται με την επιστροφή στη γενική σύγκρουση, λιγότερο αφηρημένη από προηγουμένως μόνο ως προς το ότι οι Τρώες κι οι Αχαιοί παρομοιάζονται τώρα με λύκους.

Η σειρά των μονομαχιών ξαναρχίζει αμέσως, πρώτα με μια συμπλοκή της οποίας το άσημο νεαρό του θύμα αποκτά ένα ιδιαίτερα έντονο πάθος που τον κάνει για λίγο ηρωικό, κάτι παραπάνω από ένα στόχο ρουτίνας για τον ακαταμάχητο Αίαντα:

> Τότε ο Τελαμώνιος Αίας σκότωσε το γιο του Ανθεμίωνα, ένα παλικάρι στον ανθό της νιότης του, τον Σιμοείσιο, που τον γέννησε η μάνα του μια μέρα κοντά στις όχθες του Σιμόεντα, καθώς κατέβαινε από την Ίδη, γιατί ακολούθησε τους γονείς της εκεί για να φυλάξουν τα πρόβατά τους. Γι' αυτό τον έλεγαν Σιμοείσιο· κι ούτε που πρόφτασε να αποδώσει τα τροφεία στους γονείς του, αλλά η ζωή του ήταν σύντομη, καθώς υποτάχθηκε από το κοντάρι του μεγαλόκαρδου Αίαντα. Γιατί καθώς αυτός προχωρούσε πρώτος, τον χτύπησε στο στήθος, κοντά στο δεξιό μαστό, και το χάλκινο δόρυ πέρασε αντίκρυ μέσα από τον ώμο· κι εκείνος έπεσε κάτω μέσα στη σκόνη, σαν τη λεύκα που φυτρώνει σε πλατύ βαλτότοπο, γυμνή, όμως τα κλαδιά της ξεφυτρώνουν από την κορυφή της. Κάποιος που φτιάνει αμάξια την έκοψε μ' αστραφτερό τσεκούρι, για να τη λυγίσει και να την κάνει γυρότροχο σε όμορφο αμάξι· κι αυτή κείτεται πεσμένη και ξεραίνεται κοντά στου ποταμού τις όχθες. Τέτοιος ήταν κι ο γιος του Ανθεμίωνα ο Σιμοείσιος που σκότωσε ο Αίαντας που κρατούσε από θεϊκή γενιά. (Δ 473-89)

Το ασυνήθιστο όνομα Σιμοείσιος ερμηνεύεται σε βαθμιαίους και παρατεταμένους στίχους. Δεν αποκαλύπτονται πολλά πράγματα εκτός από εκείνες τις λεπτομέρειες της γέννησής του, αλλά αυτές, με τον αγροτικό νατουραλισμό της μητέρας του που ανέβαινε στα βουνά με τα ποίμνια της οικογένειας και το περιπαθές σχόλιο για τη μάταιη ανατροφή του, κάνουν την περίσταση συγκινητική. Η ίδια η μάχη τελειώνει σχεδόν μόλις άρχισε· νεαρά άτομα όπως ο Σιμοείσιος γίνονται εύκολα θύματα για τους μεγάλους επαγγελματίες όπως ο Αχιλλέας, ο Έκτορας ή ο Αίας. Η πληγή είναι απλή αλλ' άμεσα μοιραία, και πέφτει, όχι όπως ένας πύργος τη φορά αυτή, αλλά με πιο δυνατό πάθος όπως ένα ψηλό και κομψό δένδρο που παίρνει σχήμα μπροστά στα μάτια μας σε μια εικόνα που είναι επίσης λίγο συγκεχυμένη (είναι το δένδρο που πέφτει ή το πεσμένο δένδρο που έχει τη μεγαλύτερη σημασία;) καθώς λεπτομέρεια προστίθεται στη λεπτομέρεια από τον αοιδό με άκοπη αλλά και άκαμπτη δεξιοτεχνία. Κι έτσι συνεχίζεται η ανθρωποσφαγή, πιο γρήγορα τώρα, για άλλους εξήντα στίχους ως το τέλος της ραψωδίας.

Μέχρι το σημείο αυτό ο νεότερος αναγνώστης προσπαθεί να αναζητεί ανακούφιση από την απλή μάχη, κάποια περαιτέρω διαφοροποίηση τουλάχιστο με λόγους, ή με ένα επεισόδιο στα πλοία ή στην πολιορκούμενη πόλη. Θα χρειασθεί να περιμένει γι' αυτό ως την έκτη ραψωδία: στο μεταξύ η πέμπτη αρχίζει με την Αθηνά να εμπνέει τον Διομήδη σε ειδικές καταστροφικές ανδραγαθίες, κι ολόκληρη αυτή η πολύ εκτενής ραψωδία που ξεπερνά τους εννιακόσιους στίχους συνεχίζει να διερευνά το θέμα του πολέμου, μόνο με τις προστριβές με τους θεούς, Άρη και Αφροδίτη, που εντελώς προς το τέλος δίνουν έναν ελαφρότερο τόνο. Γιατί η *Ιλιάδα* είναι τόσο μια μεγάλη εξύμνηση του ηρωικού αγώνα όσο οτιδήποτε άλλο· και η αργοπορία σχετικά με την έναρξη της μάχης δεν ήταν γιατί ο ποιητής ανέβαλλε συνεχώς μια κακή αλλά αναγκαία στιγμή και επέμενε σε πιο ενδιαφέροντα ζητήματα, αλλά, εν μέρει τουλάχιστο, για να κάνει μια κατάλληλα δυσοίωνη προπαρασκευή για την κεντρική υπόθεση του πολέμου.

Ο Διομήδης είναι μια δεσπόζουσα μορφή, αλλά η εντύπωση της βίαιης και πλατιά διαδομένης μάχης ενδυναμώνεται από τυπικές συναντήσεις ανάμεσα σε μικρότερους μαχητές. Να δύο απ' αυτές:

Ο Μηριόνης σκότωσε το Φέρεκλο, γιο του ξυλουργού
Αρμονίδη, που ήξερε με τα χέρια του να φτιάχνει όλα τα ωραία
πράγματα γιατί η Παλλάδα Αθηνά τον αγάπησε πάρα πολύ·
αυτός ήταν που έφτιαξε για τον Αλέξανδρο τα καλοζυγιασμένα καράβια,
αυτά που άρχισαν το κακό, που 'γιναν συμφορά για όλους τους Τρώες
και γι' αυτόν τον ίδιο, επειδή δεν γνώριζε τίποτε από τις βουλές των θεών.
Αυτόν ο Μηριόνης, όταν τον πρόφθασε κυνηγώντας τον,

> τον χτύπησε στο δεξιό γλουτό, κι η μύτη
> πέρασε πέρα πέρα αντίκρυ κάτω από το κόκαλο μέσα στην κύστη·
> κι έπεσε στα γόνατα κλαίγοντας, κι ο θάνατος τον σκέπασε.
> Ύστερα ο Μέγης σκότωσε τον Πήδαιο, το γιο του Αντήνορα,
> που ήταν νόθος, μα η θεϊκή Θεανώ προσεχτικά τον ανάθρεψε
> όμοια με τα δικά της παιδιά για να ευχαριστήσει τον άντρα της.
> Ο γιος του Φυλέα, ονομαστός στο δόρυ, τον πλησίασε
> και τον χτύπησε με τη μυτερή του αιχμή στο κόκαλο πίσω απ' το κεφάλι,
> κι ο χαλκός τον έκοψε αντίκρυ μέσα από τα δόντια και κάτω από τη γλώσσα,
> κι αυτός σωριάστηκε μέσα στη σκόνη, δαγκώνοντας τον κρύο χαλκό με τα δόντια του. (Ε 59-75)

Πάλι οι δυο αυτοί θάνατοι διαφωτίζουν μερικά από τα σταθερά και επαναλαμβανόμενα τεχνάσματα και μοτίβα της ελάσσονος πολεμικής ποίησης: η σύντομη αλλά συχνά δηκτική βιογραφική λεπτομέρεια του θύματος ή των γονέων του, η παραστατική και καμιά φορά η τρομακτική περιγραφή της πληγής, οι κατά συνθήκην αλλά όχι εντελώς μονότονες φράσεις για τον ίδιο το θάνατο. Στις δύο αυτές συναντήσεις (όπως και σ' εκείνη που ακολουθεί) υπάρχει ένα πρόσθετο μοτίβο, γιατί σε κάθε περίπτωση ο πατέρας ξεπερνά το γιο του σε ενδιαφέρον – τον κατασκευαστή των μοιραίων πλοίων που μετέφεραν τον Πάρη στη Λακεδαίμονα, ύστερα τον αδελφό του Έκτορα, τον σεβαστό Αντήνορα, ένα σημαντικό ηγεμόνα των Τρώων. Επιπλέον η μητριά του Πηδαίου είναι η ίδια η Θεανώ που εμφανίζεται ως ιέρεια της Αθηνάς στην Τροία στην επόμενη ραψωδία. Το ακροατήριο είναι αρκετά καλά εξοικειωμένο με την ηρωική γενεαλογία, έτσι ένα υπαινικτικό πατρωνυμικό όπως Φυλεΐδης δεν παρουσιάζει δυσκολία· απλώς προσθέτει μιαν άλλη πληροφορία για τον Μέγη, όχι ουσιαστική αλλά βοηθητική για τον αναγνώστη, χώρια από το γεγονός ότι επιτρέπει στον ποιητή να τον ονομάσει σ' ένα διαφορετικό μέρος του στίχου. Όσο για τις πληγές, η περιγραφή τους είναι ανησυχητική και ηρωική, όπως συχνά, παρά κλινικά ακριβής, έστω κι αν στις δυο αυτές περιπτώσεις οι ανατομικές λεπτομέρειες, συμπεριλαμβανομένων και των δοντιών του Πηδαίου που τα διαπέρασε το κοντάρι, κόβοντας τη γλώσσα, είναι μόλις δυνατές. Είναι παράξενο ότι οι ηγέτες των Κρητών, από τους οποίους ο Μηριόνης είναι υπαρχηγός του Ιδομενέα, επιφέρουν σκληρότερους θανάτους από οποιονδήποτε σχεδόν πολεμιστή και των δύο πλευρών, όπως στην περίπτωση του Φέρεκλου εδώ – κάτι που θα μπορούσε να αντικατοπτρίζει την ιδιαίτερη γεύση των ειδικά κρητικών ποιημάτων που θα απορροφήθηκαν τότε στο γενικό ηρωικό ρεπερτόριο.

Ακόμη κι ο θεός του πολέμου Άρης, μια σχεδόν βάρβαρη εισαγωγή που έμεινε ένα αδέξιο προσάρτημα στην οικογένεια των Ολυμπίων θεών, στο

τέλος πληγώνεται από τον Διομήδη. Η πληγή θεραπεύεται από τον Απόλλωνα και το αίμα πήζει όπως οι σβόλοι του πηγμένου γάλακτος· απτόητος από τον υποβιβασμό του ή την ολοφάνερη αντιπάθεια του Δία κάθεται δίπλα στον πατέρα του πανηγυρίζοντας, τόσο αυτάρεσκος ανάμεσα στους θεούς όσο ο Πάρης ανάμεσα στους θνητούς. Κι έτσι τελειώνει η πέμπτη ραψωδία. Η έκτη ακολουθεί χωρίς οργανική διακοπή καθώς ο πόλεμος συνεχίζεται στην πεδιάδα, αλλά η *αριστεία* του Διομήδη, το διάστημα της ιδιαίτερης δόξας που είναι ανίκητος, ξεφτίζει σε μια επαναλαμβανόμενη νότα ήπιας επιπολαιότητας όταν προκαλεί το Λύκιο Γλαύκο να πολεμήσουν, αλλά ανακαλύπτει ότι είναι παλιός οικογενειακός φίλος. Η διήγηση, με τις λεπτομερειακές προσωπικές αναμνήσεις και την παρωδία της ηρωικής καυχησιάς και αντικαυχησιάς, παίρνει μάκρος και μπορεί να είναι μια εκδοχή ενός κάποτε ανεξάρτητου τραγουδιού.

Στο μεταξύ ο Έκτορας επιστρέφει στην πόλη για να οργανώσει τις προσευχές στην Αθηνά για τους φοβερά δοκιμαζόμενους Τρώες. Το μεγαλύτερο μέρος της έκτης ραψωδίας αποτελείται από σκηνές στην Τροία που προκλήθηκαν από αυτό το βολικό, αν και λιγάκι απίθανο, τέχνασμα· πρώτα με τη μητέρα του Εκάβη, ύστερα με τον Πάρη που ο Έκτορας επιτιμά για τη νωθρότητά του, ύστερα με την Ελένη με την οποία είναι καλός και δείχνει κατανόηση και πιο πολύ με τη γυναίκα του Ανδρομάχη. Αυτή τον εκλιπαρεί να είναι συνετός, να αγωνίζεται λαμβάνοντας προφυλάξεις, να μη διακινδυνεύει την ίδια, το γιο τους και τον εαυτό του· ο Έκτορας αποκρίνεται με πλήρη ηρωική αυστηρότητα, αλλά επίσης με ασυνήθιστη συμπάθεια και ζωηρή φαντασία:

Κι εγώ επίσης ανησυχώ για όλ' αυτά, γυναίκα, μα ντρέπομαι
φοβερά τους Τρώες και τις Τρωαδίτισσες με τα συρτά φορέματα,
αν σαν δειλός κοιτάω να φεύγω μακριά απ' τον πόλεμο.
Ούτε η ψυχή μου το προστάζει, γιατί έμαθα να είμαι πάντοτε
αντρείος και ν' αγωνίζομαι ανάμεσα στους πρώτους από τους Τρώες,
κερδίζοντας μεγάλη δόξα για τον πατέρα μου κι εμένα τον ίδιο.
Γιατί εγώ ξέρω καλά αυτό μέσα στην καρδιά και το νου μου,
πως θα 'ρθεί η μέρα που θα χαθεί κάποτε το ιερό Ίλιο,
κι ο Πρίαμος κι ο λαός του Πριάμου με το δυνατό ακόντιο.
Όμως δε νοιάζομαι τόσο για τα βάσανα των Τρώων αργότερα...
όσο για σένα, όταν κάποιος από τους Αχαιούς τους οπλισμένους με χαλκό
θα σε σέρνει λουσμένη στα δάκρυα, αφαιρώντας την ελευθερία σου·
και μπορεί να είσαι στο Άργος υφαίνοντας στον αργαλειό για άλλην
ή να κουβαλάς νερό από τη Μεσσηίδα ή την Υπέρεια,
ολότελα άθελά σου, αλλά θα σε πλακώνει ανάγκη σκληρή.

Και κάποια μέρα θα πει κάποιος βλέποντάς σε να χύνεις δάκρυ·
"Αυτή είναι η γυναίκα του Έκτορα, που ήταν πρώτος στη μάχη
ανάμεσα στους ιπποδαμαστές τους Τρώες, όταν πολεμούσαν γύρω από το
Ίλιο".
...Αλλά η ριγμένη πάνω από το νεκρό σώμα μου ας με καλύπτει γη,
πριν ν' ακούσω τις κραυγές σου καθώς θα σε σέρνουν μακριά'. (Ζ 441-65,
με παραλείψεις)

Ύστερα από λίγο η συμπόνια αντικαθίσταται από καθαρή οικιακή τρυφερότητα, γιατί καθώς ο Έκτορας απλώνει τα χέρια να σηκώσει το γιο του Αστυάνακτα, το νήπιο τρομάζει από τη γυαλιστερή περικεφαλαία του πατέρα του και το σειόμενο λοφίο και γυρίζει πάλι στην αγκαλιά της παραμάνας του, 'κι ο αγαπημένος του πατέρας κι η κυρα-μάνα του έβαλαν τα γέλια, και στη στιγμή ο δοξασμένος Έκτορας απ' το κεφάλι βγάζει το κράνος και το ακούμπησε στη γη λαμποκοπώντας... ' (Ζ 470-3). Πιο αυστηροί ηρωικοί κανόνες αποκαθίστανται καθώς ο Έκτορας προσεύχεται στον Δία για το παιδί να μεγαλώσει και νάναι καλύτερος ακόμη από τον πατέρα του, "κι από τον πόλεμο να φέρει λεία αιματωμένη σκοτώνοντας τον εχθρό του, κι η μάνα του βαθιά ν' αναγαλλιάσει" (480 κ.ε.). Η σκηνή ολόκληρη είναι ένα εξαιρετικό δείγμα τραγικής ειρωνείας -γιατί το ακροατήριο γνωρίζει ότι το παιδάκι θα σκοτωθεί χωρίς οίκτο όταν οι Αχαιοί μπουν στην πόλη- και ηρωικής σκληρότητας και μεγαλοψυχίας. Ο Έκτορας δε δείχνει λιγότερη αποφασιστικότητα, αλλά τα λόγια του και οι πράξεις του διαφωτίζουν την τρομερή σύγχυση στην καρδιά του ηρωϊκού ιδεώδους: της πίστης ότι η τιμή του πολεμιστή είναι το υπέρτατο, ότι γι' αυτό πρέπει να διακινδυνεύσει κανείς σύζυγο κι ακόμη γιο, έστω κι αν αναγνωρίζει ως λανθασμένη την κοινή γνώμη πάνω στην οποία βασίζεται η ηρωική τιμή. Η ηθική ισορροπία ολόκληρου του έπους επηρεάζεται από τη σκόπιμη αμφιβολία και τους καταστρεπτικούς χαμηλούς τόνους της ασυνήθιστης αυτής σκηνής. Η νότα της οικογενειακής ζωής σπάνια αντηχεί σ' αυτό το ποίημα· εδώ είναι ολοφάνερο, κι όχι μόνο καθιστά τον ίδιο τον Έκτορα πιο στέρεο σαν την αντίθεση προς τον πιο δυνατό και πιο σκληρό Αχιλλέα, αλλά υπογραμμίζει επίσης στον ακροατή τη ζωή της πολιορκημένης πόλης και την επικείμενη μοίρα της, για να χαρακτηρίσει και να δώσει οξύτητα στη μάχη που μαίνεται κάτω στην πεδιάδα.

Μέχρι τώρα το καθετί στο ποίημα σχετιζόταν με την ανάπτυξη της πλοκής της μήνιδας ή το σκοπό να φανερωθεί ο πλατιά διαδομένος πόλεμος· επιπλέον υπήρξε μια συναρπαστική ποικιλία επεισοδίων, από την ίδια τη φιλονικία ως τον κατάλογο και την έξοδο από το στρατόπεδο και την τελική έναρξη της μάχης, οδηγώντας στη σύντομη επίσκεψη του Έκτορα στην Τροία. Στην έβδομη και όγδοη ραψωδία, αντίθετα, και η ένταση της ποιητι-

κής φαντασίας και η αίσθηση της τυπικής ενότητας μειώνονται. Υπάρχουν έξοχες λεπτομέρειες, ακόμη ολόκληρες σκηνές, αλλά ιδιαίτερα η όγδοη ραψωδία δεν προωθεί σχεδόν καθόλου τη δράση και φαίνεται να μην έχει άλλο σκοπό, παρά μόνο απλής επεξεργασίας επικού υλικού. Είναι αλήθεια ότι οι προφορικοί ποιητές ενδιαφέρονται πάντοτε γι' αυτό, και η βαθμιαία ανάπτυξη μιας βασικής διήγησης είναι ό,τι τελικά οδήγησε στο μεγάλο ποίημα που έχουμε. Ακόμη κι ο Όμηρος, ο μνημειώδης συνθέτης του, πρέπει σε μερικές περιπτώσεις να υπέκυψε στην επεξεργασία λίγο πολύ υλικού ρουτίνας. Χωρίς αμφιβολία, άσκοπα διανθίσματα συνήθως θα λογοκρίνονταν σε σημαντικό βαθμό – θα παραλείπονταν δηλ. από το ενεργό ρεπερτόριο του ποιητή και θα αποκλείονταν από το σχέδιο του μεγαλύτερου ποιήματος στο οποίο οδηγούσε το ρεπερτόριο εκείνο. Οπωσδήποτε η έβδομη ραψωδία αρχίζει με την Αθηνά και τον Απόλλωνα να συμφωνούν παρά τη συνήθειά τους να σταματήσουν τη γενική σύγκρουση εμπνέοντας στον Έκτορα να κάνει μια πρόκληση για μονομαχία. Αυτό συνέβη προηγουμένως, ή κάτι πολύ όμοιο, στην τρίτη ραψωδία. Αυτή εδώ η μονομαχία γίνεται ανάμεσα σε διαφορετικούς αρχηγούς -ο Αίαντας τραβάει τον κλήρο για το προνόμιο να αντιμετωπίσει τον Έκτορα- και πάρα πολύ πιο περίτεχνη από πριν. Δεν γίνεται αναφορά στην προηγούμενη ή στην παράξενη συνέπεια της δόλιας διακοπής της προγενέστερης εκεχειρίας, μια από μόνη της παράξενη παράλειψη. Όμως δεν αντιφάσκει στην πιθανότητα που ανακύπτει από άλλους λόγους: ότι δηλ. η δεύτερη μονομαχία είναι μια πιο λεπτομερής και σκόπιμα διαφορετική επεξεργασία της πρώτης – ή κάποιου απλούστερου αρχετύπου και των δύο.

Η ακολουθία χτυπήματος κι ανταπόδοσης του χτυπήματος σίγουρα είναι πιο φιλόδοξη από αλλού. Ο Έκτορας ρίχνει το δόρυ πρώτος (σύμφωνα με μια κοινή ομηρική σύγχυση σχετικά με την αρματωσιά, γιατί το ένα δόρυ έπρεπε κανονικά να χρησιμοποιείται για να μπήγεται κι όχι για να ρίχνεται)· διαπερνά σχεδόν αλλά όχι εντελώς την ογκώδη και μοναδική ασπίδα του Αίαντα· ο Αίας με τη σειρά του διαπερνά την ασπίδα και το θώρακα του Έκτορα, αλλά μόλις που δεν τα καταφέρνει να βρει τη σάρκα καθώς ο Έκτορας κλίνει στα πλάγια· ξαναπαίρνουν τα ακόντιά τους και ο Έκτορας προσπαθεί να το μπήξει στον Αίαντα, αλλά μια φορά ακόμη η μεγάλη ασπίδα εξουδετερώνει το χτύπημα. Και πάλι το ακόντιο του Αίαντα διαπερνά, τη φορά αυτή για να γρατσουνίσει το λαιμό του Έκτορα - που ωστόσο καταφέρνει να ρίξει έναν πελώριο λίθο, αλλά η ασπίδα του Αίαντα (επτά βοϊδοδέρματα παχιά, πυργόσχημη και καλυμμένη με μπρούντζο) για μια ακόμη φορά αποκρούει το χτύπημα. Ο Αίας απαντά μ' έναν ακόμη μεγαλύτερο λίθο και ρίχνει τον αντίπαλό του κάτω. Ο Απόλλων επεμβαίνει και τον στήνει στα πόδια του – 'και θα σφαζόντουσαν από κοντά με τα σπαθιά αν δεν έρχονταν οι κήρυκες, αγγελιοφόροι του Δία και των ανθρώπων, ο Ταλθύβιος κι ο

Ιδαίος, ο ένας Αχαιός, ο άλλος Τρώας...' (Η 273-6)· και με τέτοιες ήπιες κι αβλαβείς εκφράσεις οι κήρυκες σταματούν την αναμέτρηση. Με ποια δικαιολογία; Με την αιτιολογία ότι 'ήδη έρχεται η νύχτα· είναι καλό να πείθεται κανείς στη νύχτα' (282)! Φαίνεται μια απότομη και άσκοπη αντικλίμακα, και η ανταλλαγή των δώρων που ακολουθεί κάνει το επεισόδιο να μοιάζει ακόμη πιο στενά με μια σχεδόν παιγνιδιάρικη συνάντηση, όπως εκείνη του Γλαύκου και του Διομήδη στην έκτη ραψωδία, ή μ' ένα συμβάν στους επικήδειους αγώνες ενός πολεμιστή, όπως το συναγωνισμό με πανοπλία στη ραψωδία Ψ· το οποίο πράγματι μπορεί να είναι το τωρινό τμήμα της αρχικής επεξεργασίας. Ομολογουμένως οι κήρυκες έχουν ένα επιχείρημα όταν διακηρύσσουν ότι ο Δίας αγαπά και τους δύο· και ο ποιητής, φυσικά, αγαπά το θέμα του και δεν μπορεί να το περατώσει πρόωρα. Αλλά μπορούσε να ρυθμίσει τα πράγματα διαφορετικά και να τελείωνε τη μονομαχία με κάποιον άλλο τρόπο -- ακόμη με τον τρόπο που υιοθέτησε στην τρίτη ραψωδία, όπου η πλευρά που χάνει σώζεται από ένα θεό. Είναι ένας ρόλος που γίνεται υπαινιγμός για τον Απόλλωνα, αλλά ίσως ο ποιητής την τελευταία στιγμή απέφυγε να τον επαναλάβει.

Τίποτ' άλλο στη μονομαχία δεν είναι εντυπωσιακά ασυνήθιστο. Η αδιαπέραστη ασπίδα του Αίαντα είναι ο αποφασιστικός παράγοντας, αλλά σε άλλες σημαντικές μονομαχίες, επίσης, τα ζάρια είναι βαρυμένα, άδικα σύμφωνα με τα σημερινά μέτρα, ενάντια στον ένα ή τον άλλο αγωνιστή. Κι όμως η λύση δεν *είναι* ικανοποιητική όπως παρουσιάζεται, και μια έμφαση στην αναπόφευκτη ακαταστασία της προφορικής ποίησης (που είναι ιδιαίτερα επιρρεπής, κι ακόμη περισσότερο όταν είναι σε μια μνημειώδη κλίμακα, σε μικροασυνέπειες) δεν μπορεί να εξηγήσει ικανοποιητικά την ανωμαλία. Μ' αυτό δεν ισχυρίζομαι ότι το επεισόδιο είναι μια παρεμβολή ή μεθομηρική προσθήκη, ή ότι ο συνυπολογισμός του ήταν η ευθύνη οποιουδήποτε άλλου από τον κύριο ποιητή. Φαίνεται μάλλον να αποδεικνύει ότι η επαναχρησιμοποίηση των καθιερωμένων θεμάτων ανεπτυγμένων ή κατά τα άλλα σκόπιμα διαφορετικών, μπορεί καμιά φορά να οδηγήσει ακόμη κι ένα μεγάλο ποιητή σε προσωρινές δυσκολίες. Υπάρχουν ωστόσο ωραία πράγματα, επίσης, σ' αυτή τη ραψωδία. Ο γηραιός Νέστορας, που επιζεί από μια παλιότερη γενιά ηρώων, εντρυφεί στο τέλος σε μια από τις περίφημες αναμνήσεις του ('Αχ και νάμουν νέος όπως ήμουν όταν οι Πύλιοι και οι Αρκάδες πολεμούσαν κοντά στον γοργορέματο Κελάδοντα...' 133 κ.ε.) όταν διηγείται έναν τοπικό πόλεμο στον οποίο σκότωσε τον Ερευθαλίωνα, που χειριζόταν το πρωτότυπο σιδερένιο ρόπαλο του κορυνήτη Αρηίθοου - γεγονότα και άνθρωποι που προέρχονται από κάποια ελάσσονα επαρχιακή παράδοση ηρωικού, ή σχεδόν ηρωικού, πολέμου. Είναι επίσης το σχέδιο του Νέστορα που δεσπόζει στο τέλος της έβδομης ραψωδίας: να γίνει ανακωχή για την αποτέφρωση των

νεκρών και όσο διαρκεί να κατασκευάσουν μια μεγάλη τάφρο, που να προστατεύεται από ένα τείχος, μπροστά στο στρατόπεδο του ναυστάθμου (327-43· 433-41). Αυτό το σημαντικό στρατιωτικό εμπόδιο κάποτε παραβλέπεται στο υπόλοιπο ποίημα, και τόσο οι αρχαίοι όσο και οι νεότεροι κριτικοί παρασύρθηκαν να το χαρακτηρίσουν ως παρείσφρηση. Ωστόσο στο τέλος τέλος πιθανώς ήταν ιδέα του ίδιου του Ομήρου – ή το θέμα ήταν παλιό που τηρήθηκε μόνο σποραδικά στην αναπτυσσόμενη παράδοση. Η ραψωδία τελειώνει ασυνήθιστα και ζωηρά με την άφιξη των πλοίων με κρασί από το γειτονικό νησί της Λήμνου.

Η όγδοη ραψωδία αρχίζει με μια θεϊκή σύναξη στην οποία ο Δίας απαγορεύει στους θεούς να προσφέρουν βοήθεια στην μια ή στην άλλη πλευρά. Στο πεδίο της μάχης ο Διομήδης σώζει τον Νέστορα σ' ένα όχι πολύ δυνατό επεισόδιο. Ο Έκτορας σαρώνει τα πάντα, αλλά ο Δίας, αντίθετα προς τον κύριο σκοπό του να βοηθήσει τους Τρώες, αποδέχεται την προσευχή του Αγαμέμνονα για ενίσχυση. Ο τοξότης Τεύκρος έχει μια σύντομη σειρά επιτυχιών αλλά δεν μπορεί να χτυπήσει τον Έκτορα, και ο Δίας για μια ακόμη φορά βάζει τους Τρώες να επιτεθούν. Η Ήρα κι η Αθηνά ετοιμάζονται να αγνοήσουν την απαγόρευση, αλλά αποτρέπονται από άγριες απειλές του Δία. Η νύχτα πέφτει με τους Τρώες στρατοπεδευμένους στην πεδιάδα να απειλούν τα πλοία, κι έτσι ολοκληρώνεται μια ραψωδία που είναι γεμάτη με θεϊκές αποφάσεις και αναιρέσεις, με γρήγορες αλλαγές της τύχης στο πεδίο της μάχης, αλλά ασχημάτιστη και συγκεχυμένη στο συνολικό της αποτέλεσμα.

Αντίθετα η ένατη ραψωδία τροφοδοτεί έναν από τους κεντρικούς άξονες της πλοκής της μήνιδας. Μια πρεσβεία αποστέλλεται στον Αχιλλέα να μεταφέρει τη μετάνοια του Αγαμέμνονα και να προσφέρει πλούσια δώρα, με σκοπό να πείσει τον Αχιλλέα να έλθει σε βοήθεια των Αχαιών που δοκιμάζονται σκληρά. Απορρίπτει, ωστόσο, βίαια την προσφορά – απειλεί να αναχωρήσει αμέσως για την πατρίδα του, αλλά αργότερα μετριάζει την απάντηση αυτή δηλώνοντας ότι δεν πρόκειται να σηκώσει το δαχτυλάκι του όσο που ο Έκτορας να επιτεθεί στη σκηνή του και να βάλει φωτιά στα καράβια του. Η δεύτερη αυτή απειλή, που αναφέρεται παρακάτω, προδιαγράφει τη σειρά των επιθέσεων από τον Έκτορα που δεσπόζει στο κεντρικό τμήμα του έπους. Όλες οι ενέργειες, τόσο οι προπαρασκευές για την πρεσβεία όσο και οι λόγοι πειθώς κι απόρριψης που ακολουθούν, περιγράφονται με μεγάλη δεξιοτεχνία. Ο Αγαμέμνων αρχίζει χαρακτηριστικά προτρέποντας δημόσια την άμεση εγκατάλειψη της εκστρατείας (σε μια εκδοχή του θέματος που χρησιμοποιήθηκε ήδη στη δεύτερη ραψωδία)· ο Διομήδης τον επικρίνει αυστηρά, αν και χωρίς την προκλητική αυθάδεια που είχε δείξει ο Αχιλλέας: 'ο Δίας σού έδωσε αντιφατικά δώρα: σου έδωσε τιμή πάνω απ' όλους τους άλλους εξαιτίας

του σκήπτρου σου, αλλά δε σου 'δωσε αντρεία στη μάχη' (Ι 37-9) – ας φύγει αν το επιθυμεί, οι υπόλοιποι θα μείνουν και θα εκτελέσουν μέχρι τέλους το καθήκον τους. Ο Νέστορας επεμβαίνει διακριτικά και εισηγείται στους αρχηγούς να δειπνήσουν και να κάνουν πολεμικό συμβούλιο· μόνο τότε, όταν ο Αγαμέμνων είχε το χρόνο να ηρεμήσει, δηλώνει ότι έφτασε η στιγμή για να απολογηθεί. Ο βασιλιάς συμφωνεί και δίνει γενναιόδωρη αποζημίωση: θησαυρό, δούλους, την κόρη του για νύφη, ολόκληρες πολιτείες. Αλλά όταν ο Οδυσσέας μεταφέρει όλα αυτά στον Αχιλλέα, λέξη προς λέξη με τον τρόπο της προφορικής διήγησης, σχεδόν κατακλύζεται από ένα μακρύ απορριπτικό λόγο που είναι συναισθηματικός και σχεδόν εναλλακτικά υστερικός. Το επιχείρημά του είναι αρκετά λογικό: γιατί θα πρέπει αυτός, ο Αχιλλέας, να έχει τη μερίδα του λέοντα στον πόλεμο και να βλέπει τον Αγαμέμνονα να κρατά τα καλύτερα βραβεία; Και γιατί θα πρέπει να επιτραπεί στο βασιλιά και στον αδελφό του να αγαπούν τις γυναίκες τους, κι ο Αχιλλέας να μην αγαπά τη Βρισηίδα και να μην το φέρει βαριά που του αφαιρέθηκε μνησίκακα; Αυτή η ιδέα της ρομαντικής αγάπης για μια παλλακίδα είναι καθαυτή μάλλον αντιηρωική και παρακινήθηκε, χωρίς αμφιβολία, από ρητορική ανάγκη· αλλά η βαθύτερη αιτία είναι η *τιμή:*

> Η καρδιά μου φουσκώνει από την οργή σαν τα θυμηθώ
> εκείνα, πως ο γιος του Ατρέα μου 'κανε ένα τέτοιο πράγμα
> ανάμεσα στους Αργείους, σαν νάμουν κανένας τιποτένιος ξενομερίτης.
> Όμως εσείς πηγαίνετε και πείτε αυτό το μήνυμα:
> γιατί δεν θα γνοιαστώ για πόλεμο που είναι όλο αίμα,
> ωσότου ο θεϊκός Έκτορας, ο γιος του μαχητικού Πρίαμου,
> έρθει κοντά στις σκηνές και τα καράβια των Μυρμιδόνων,
> σκοτώνοντας Αργείους, και κάψει τα πλοία με φωτιά. (Ι 646-53)

Ο Φοίνικας προσπαθεί να μετριάσει το θυμό της κατηγορίας του με μια παραβολή για τις Λιτές που θεραπεύουν τη ζημιά που κάνει η Άτη, κι από την πιο συναρπαστική προειδοποιητική ιστορία (που φαίνεται σαν μια περιληπτική εκδοχή ενός πλήρους ποιήματος) για τον Μελέαγρο, που προσβλήθηκε και αποτραβήχτηκε από τα πολεμικά του καθήκοντα αφού σκότωσε τον Καλυδώνιο κάπρο. Τίποτα δεν ωφελεί, κι ο Οδυσσέας κι ο Αίας επιστρέφουν μόνοι για να ανακοινώσουν στους ανυπόμονους συντρόφους τους την επιμονή του Αχιλλέα.

Η εκπλήρωση των φόβων των Αχαιών επιβραδύνεται μ' ένα άλλο ανεξάρτητο επεισόδιο την ίδια νύχτα: την κατασκοπευτική αποστολή στην οποία ο Οδυσσέας κι ο Διομήδης πρώτα συλλαμβάνουν τον κατάσκοπο των Τρώων Δόλωνα, ύστερα σφάζουν τον Θρακιώτη βασιλιά Ρήσο, που έφτασε πρόσφατα

για να βοηθήσει τους Τρώες, και παίρνουν τα άλογά του. Τα γεγονότα αυτά καταλαμβάνουν τη δέκατη ραψωδία, που συχνά υπήρξε αντικείμενο υποψίας ότι είναι μεθομηρική προσθήκη που έγινε, ίσως, από ένα λαμπρό και φιλόδοξο ραψωδό –επαγγελματία της απαγγελίας– τον 7ο αιώνα π.Χ. Η υποψία μπορεί να μη δικαιολογείται, αν και τα γεγονότα της ραψωδίας, που δεν αναφέρονται αλλού στο ποίημα είναι κάποτε παράξενα καθαυτά κι εκφράζονται σε γλώσσα που κάποτε φαίνεται να βρίσκεται έξω από το συνηθισμένο τυπικό ρεπερτόριο. Η συμπεριφορά όπως και το ντύσιμο των πρωταγωνιστών είναι σίγουρα ασυνήθιστα· ωστόσο μια νυχτερινή περιπολία δεν απαιτεί την τακτική της ημέρας ή το ντύσιμο της ημέρας και πολλοί αναγνώστες, τουλάχιστο, βρίσκουν τη ραψωδία αυτή δραματική και ευχάριστη. Όσο για τη γλώσσα, μπορεί για παράδειγμα να εκπλαγούμε από την παρομοίωση στους στίχους 5-8, όπου ο Δίας αστράφτει 'ρίχνοντας ή πολύ μεγάλη νεροποντή ή χαλάζι ή χιόνι... ή (φτιάνοντας) κάπου το μεγάλο στόμα του τσουχτερού πολέμου'. Η παραξενιά εδώ περιορίζεται σ' έναν απλό στίχο που θα μπορούσε να ήταν παρείσφρηση· αλλά και για τον Αγαμέμνονα λέγεται ότι στενάζει τόσο συχνά όσο οι αστραπές αυτές 'από τα βάθη της καρδιάς του, κι έτρεμαν μέσα τα σωθικά του', μια μοναδική φράση· και λίγο αργότερα 'πολλές της κεφαλής του τρίχες ξεριζώνοντας στο Δία που ήταν ψηλά' *(πολλὰς ἐκ κεφαλῆς προθελύμνους ἕλκετο χαίτας / ὑψόθ' ἐόντι Διί,* 15 κ.ε.), πάλι μια παράξενη έκφραση μακριά από την κανονική επική γλώσσα για σημάδια λύπης. Κι όμως η επόμενη, ενδέκατη ραψωδία, που είναι καίρια για το κύριο θέμα και είναι σίγουρα έργο του Ομήρου, αρχίζει με μια όχι λιγότερο μοναδική ιδέα με την οποία ο Δίας, στην επιθυμία του να εμπνεύσει τους αρχηγούς των Αχαιών, 'έστειλε την οδυνηρή έριδα στα γρήγορα καράβια των Αχαιών κρατώντας στα χέρια της το φριχτό σημάδι του πολέμου' *(πολέμοιο τέρας μετὰ χερσὶν ἔχουσαν,* Λ 3 κ.ε.). Η έκφραση της ιδέας είναι ομολογουμένως πιο πετυχημένη από την παρομοίωση της δέκατης ραψωδίας, αλλά ακόμη κι έτσι μας γίνεται υπόμνηση ότι ο Όμηρος μπορεί σποραδικά κι οποτεδήποτε να χρησιμοποιήσει γλώσσα και έννοιες που δεν μπορούν να παραλληλιστούν στο υπόλοιπο μέρος του ποιήματος. Κι αυτό συμβαίνει ιδιαίτερα εκεί όπου οι γενικές συνθήκες δράσης είναι ανώμαλες ή ασυνήθιστες. Μόνο σ' ένα φυσιολογικό ή κανονικό γενικό πλαίσιο η ασυνήθιστη γλώσσα κι η προφανής εγκατάλειψη του ύφους των τυπικών φράσεων δίνουν βάσιμους λόγους υποψίας για μεθομηρική επεξεργασία.

Η ενδέκατη ραψωδία φέρνει μια κρίσιμη αλλαγή στις τύχες των Αχαιών με τον τραυματισμό του Αγαμέμνονα (ύστερα από ένα διάλειμμα ασυνήθιστης στρατιωτικής γενναιότητας από μέρους του) κι ύστερα του Οδυσσέα και του Διομήδη, κι αρχίζει μια σειρά όχι λιγότερων από επτά ραψωδίες που είναι

αφιερωμένες με μεγάλη αυστηρότητα στην περιγραφή της εντατικής και απελπιστικής μάχης. Αν ο αναγνώστης άρχισε να προσδοκά ότι η μονοτονία εκατοντάδων μονομαχιών θα ανακουφιζόταν σταθερά γι' αυτόν με το να βλέπει από τα τείχη σκηνές στην Τροία, νυχτερινές επιδρομές και τα όμοια, τότε οι προσδοκίες του πρέπει τώρα σχεδόν να εξαφανιστούν καθώς αναγκάζεται να εννοήσει ότι ο πόλεμος, έξυπνα διανθισμένος αλλά ανένδοτος και μαζικός σε αποτέλεσμα, είναι το θέμα του ποιήματος που δεσπόζει. Είναι αλήθεια ότι η στενή προσοχή στη γλώσσα και τη λεπτομέρεια αποκαλύπτει την ποίηση αυτή του πολέμου σαν λαμπρή και ευχάριστη με τον τρόπο της· ο Όμηρος είναι μαέστρος στη δημιουργία παραλλαγών, και η ατέλειωτη επέκταση των τυπικών καταστάσεων έχει τις δικές της απολαύσεις. Ούτε κι η ποίηση είναι άψυχη· η διαδοχή νικών και θυμάτων, οι εναλλαγές της τύχης καθώς η μάχη κινείται μπρος πίσω, έχει τις κανονικές στιγμές συγκίνησης, συμπάθειας, βαθιάς οξυδέρκειας, ακόμη και σάτιρας. Κι όμως οι αρχαίοι ακροατές —κοινοί ασφαλώς άνθρωποι, σ' ένα μεγάλο βαθμό, κι όχι απλώς ένα ακροατήριο φιλοπόλεμων αριστοκρατών— πρέπει να είχαν ειδικά κίνητρα και ενδιαφέροντα για να τους επιτραπεί να παρακολουθήσουν προσεκτικά και με ευαισθησία τις μακρές ώρες απαγγελίας που απαιτούσε αυτό το πελώριο και αυστηρό κεντρικό τμήμα. Οι κύριοι παράγοντες μπορεί να είναι αυτοί: ότι πολλοί άντρες (όχι γυναίκες) απολαμβάνουν περιγραφές μαχών γιατί τους αρέσουν· ότι αυτό ήταν ένα εθνικό έπος στο οποίο κάθε χωριό και πόλη της Ελλάδας μπορούσε να συμμετάσχει (αν και είναι παράδοξο που το αθηναϊκό τμήμα ήταν τόσο αδύνατο)· ότι το ακροατήριο πρέπει να γνώριζε κάτι για τις πολλές οικογένειες και τα άτομα που αναφέρονται, και ότι μπορούσε να εκτιμήσει την επινόηση καθαυτή οσάκις υπήρχε· ότι οπωσδήποτε το ποίημα μπορούσε να εκτελεστεί μόνο σε χωριστά τμήματα, σε μερικές ημέρες ή τμήματα ημερών· και ότι ο εξαιρετικός ποιητής του πρέπει να είχε μοναδική υπόληψη, όπως και μοναδικά χαρίσματα, και μπορούσε μ' αυτό τον τρόπο να επιβάλει προσοχή σε υλικό που θα μπορούσε να θεωρηθεί πάρα πολύ μεγάλο και γεμάτο επαναλήψεις όταν θα παρουσιαζόταν από μικρότερο αοιδό.

Φυσικά υπάρχουν ακόμη σποραδικές παρεμβάσεις — αρκετές ελάσσονες και μία μείζων. Οι πληγωμένοι αρχηγοί στενοχωριούνται και συσκέπτονται στα μετόπισθεν της μάχης, κι αυτό αποτελεί ένα νέο θέμα για ποικιλία, με πολλά μηνύματα που μεταφέρονται προς, από και μέσα στο στρατόπεδο των Αχαιών. Οι θεοί αποκαλύπτονται επανειλημμένα σε μυστικές διαβουλεύσεις, με το νου τους στην πρόοδο του πολέμου, είτε στον Όλυμπο ή πιο συχνά τώρα στο όρος Ίδη έχοντας θέα προς το ίδιο το πεδίο της μάχης. Ο Ποσειδών κι ο Απόλλων κατεβαίνουν να εμπνεύσουν τη μια ή την άλλη πλευρά· ανάμεσα στους θνητούς αντιπάλους υπάρχουν ειδικές φάσεις θριάμβου, για τον

Αγαμέμνονα πριν από τον τραυματισμό του, για τον Ιδομενέα τον Κρητικό αρχηγό, για τον Αίαντα όταν υπερασπίζει με πείσμα τα πλοία, και για τον Έκτορα σχεδόν σ' όλο τον πόλεμο. Η πιο σημαντική παρέμβαση είναι η Απάτη του Δία στο δεύτερο μέρος της δέκατης τέταρτης ραψωδίας και στην αρχή της δέκατης πέμπτης: η Ήρα, προκειμένου να δώσει στον Ποσειδώνα μεγαλύτερη ελευθερία να βοηθήσει τους Αχαιούς, και με τη βοήθεια του Ύπνου και της ζώνης της Αφροδίτης, καταβάλει τον Δία με πόθο ώστε κάνει έρωτα μαζί της κι ύστερα πέφτει σε βαθύ ύπνο. Το επεισόδιο είναι ανέμελο και διασκεδαστικό (καθώς ο Δίας απαγγέλλει στην Ήρα έναν κατάλογο των φιλενάδων του των οποίων τις γοητείες φαίνεται για την ώρα να ξεπερνά), αλλά και συγκινητικό και σε λυρικό τόνο:

> ...κι ο γιος του Κρόνου πήρε τη γυναίκα του στην αγκαλιά του·
> κι η θεϊκή γη φύτρωσε νιόβγαλτη χλόη από κάτω τους,
> και δροσερό λωτό και ζαφορά και ζουμπούλια
> πυκνά και μαλακά, που τους κρατούσαν ψηλά από τη γη.
> Εκεί μέσα πλάγιασαν, και σκεπάστηκαν με σύννεφο
> ωραίο και χρυσό, και λαμπερές στάλες δροσιάς έπεφταν απ' αυτό.
> Έτσι ο πατέρας κοιμόταν, ακίνητος, στην κορυφή του Γάργαρου,
> δαμασμένος από τον ύπνο και τον έρωτα, και κρατούσε στην αγκαλιά του
> τη γυναίκα του. (Ξ 346-53)

Στο μεταξύ ο Ποσειδών βάζει στο μυαλό του Αίαντα να πληγώσει τον Έκτορα, κι οι Τρώες σπρώχνονται πίσω μέσα από την τάφρο· αλλά τότε ξυπνά ο Δίας, γίνεται έξω φρενών με ό,τι βλέπει και επιβεβαιώνει αποφασιστικά αυτό ακριβώς που πρόκειται να συμβεί. Ο Απόλλων θα ξαναζωντανέψει τον αποσβολωμένο Έκτορα και θα γεμίσει τους Αχαιούς με πανικό, έτσι ώστε

> κι όπως φεύγουν, να πέσουν στου Αχιλλέα του γιου του Πηλέα τα καράβια
> με τους πολλούς σκαρμούς· κι εκείνος θα ξεσηκώσει το σύντροφό του
> τον Πάτροκλο· κι ο δοξασμένος Έκτορας θα τον σκοτώσει με το κοντάρι του
> μπροστά στο Ίλιο, αφού θα έχει αφανίσει πολλά παλικάρια
> άλλα, αλλά ανάμεσά τους και τον γιο μου το θεϊκό Σαρπηδόνα.
> οργισμένος γι' αυτόν, ο θεϊκός Αχιλλέας θα σκοτώσει τον Έκτορα... (Ο 63-8)

Τα λόγια αυτά μας υπενθυμίζουν ακριβώς ότι, παρά την περιστασιακή απρόσμενη στροφή της δράσης, η γενική έκβαση του πολέμου δεν είναι αντικείμενο αβεβαιότητας και ήταν ολότελα γνωστή στο ακροατήριο. Είναι η εξερεύνηση της λεπτομέρειας, του ακριβούς κινήτρου και της περίστασης, που διατηρούσε την ένταση της προσοχής που χρειαζόταν για να συνεχίσουν οι ακροατές μέσα από την πυκνή συγκέντρωση αυτής της ποίησης – αυτό, μαζί με το προοδευτικό ξετύλιγμα του θέματος της ίδιας της μήνιδας, που τώρα

κάνει ένα αποφασιστικό βήμα προς τα εμπρός στη δέκατη έκτη ραψωδία, ίσως την πιο ωραία ολόκληρου του ποιήματος.

Η δέκατη πέμπτη ραψωδία τελείωσε με τον Έκτορα που επρόκειτο να βάλει φωτιά στα πλοία. Ο Αίας ανθίσταται απεγνωσμένα, κι ύστερα στην αρχή της δέκατης έκτης ο Πάτροκλος μεταφέρει τα νέα στον Αχιλλέα και ικετεύει να του επιτραπεί να πολεμήσει. Ο Αχιλλέας όχι μόνο συγκατατίθεται αλλά και του δανείζει τον οπλισμό του· ο Πάτροκλος βγαίνει με τους Μυρμιδόνες και φέρνει γρήγορα ανακούφιση, ύστερα ξεχύνεται ως τα ίδια τα τείχη της Τροίας, παρασυρμένος, ενάντια στις οδηγίες του Αχιλλέα, από το θρίαμβο και το πεπρωμένο. Πρώτα σκοτώνει τον Σαρπηδόνα, όπως προφήτευσε ο Δίας ή μάλλον όρισε – όταν ήλθε η ώρα δελεάστηκε να ανατρέψει το μοιραίο, αλλά τον απέτρεψαν η Ήρα και οι άλλοι θεοί (Π 432-58). Η αναμέτρηση με τον Σαρπηδόνα εξιστορείται σε μεγαλύτερη έκταση από οποιαδήποτε προηγούμενη (εκτός από τις επίσημες μονομαχίες των ραψωδιών 3 και 7)· είναι σημαντική γιατί εδραιώνει τον Πάτροκλο ως αληθινά έξοχο και καθιστά το θάνατό του από τον Έκτορα πιο φοβερό, αλλά επίσης γιατί η ανοδική σειρά των τραγικών και ασυνήθιστων θανάτων –του Σαρπηδόνα, ύστερα του Πατρόκλου στη 16, τελικά του Έκτορα στην 22– δείχνει την ιδιαίτερη τέχνη και την προτίμηση του ίδιου[1] του Ομήρου, του μνημειακού συνθέτη. Καθεμιά έχει σημαντικά στοιχεία γλώσσας και περιεχομένου από κοινού με τη μια ή τις δύο άλλες· καθεμιά είναι ουσιώδες συστατικό του μνημειακού θέματος της μήνιδας. Αναντίρρητα το επεισόδιο του Σαρπηδόνα είναι μονάχα προπαρασκευαστικό από την άποψη αυτή, αλλά εισάγει μια συνεχιζόμενη νότα συγκίνησης, που τονίζεται από τη λύπη του Δία και την αιματηρή βροχή που στέλνει για να τιμήσει μακάβρια το γιο του πριν πεθάνει. Ο Πάτροκλος με την πρώτη του ρίψη χτυπά τον ηνίοχο του Σαρπηδόνα, όχι τον ίδιο, όπως αργότερα θα χτυπήσει τον ηνίοχο του Έκτορα Κεβριόνη· εδώ δεν υπάρχει μάχη για το σώμα του ηνιόχου, αλλά ο Κεβριόνης θα γίνει αντικείμενο ενός πικρού αγώνα που προοιωνίζει τη μάχη για τον νεκρό του ίδιου του Πατρόκλου που θα καταλάβει ολόκληρη τη ραψωδία 17. Η δεύτερη ρίψη του ακοντίου πληγώνει θανάσιμα τον Σαρπηδόνα, του οποίου η φροντίδα να μην ακρωτηριασθεί το σώμα του προδιαγράφει εκείνη του Έκτορα αργότερα. Οι τρεις αυτές σκηνές θανάτου είναι οι μόνες όπου μιλούν οι άντρες που πεθαίνουν, και στην κάθε περίπτωση χρησιμοποιείται ο ίδιος στίχος: 'έτσι αφού μίλησε τον κάλυψε το τέλος του θανάτου'. Έτσι επίσης η ιδέα της απελευθέρωσης της ψυχής ή του πνεύματος της ζωής είναι κοινή και στις τρεις· με τον Πάτροκλο και τον Έκτορα, και πουθενά αλλού, η ψυχή περιγράφεται να κατεβαίνει στον Άδη φτερουγίζοντας πένθιμα, αλλά ο νεκρός του Σαρπηδόνα θα μεταφερθεί στη γενέτειρά του στη Λυκία από τον Ύπνο και το Θάνατο,

1. Kirk (1976) 209-17.

αφού σαν γιος θεού η ψυχή του θα αναμενόταν να έχει ιδιαίτερη μοίρα.

Οι τρεις σκηνές σχετίζονται στενά, και ο Όμηρος φαίνεται να τις αναπτύσσει σε συνέχειες μέχρι που να φθάσει τη μεγάλη κλίμακα του θανάτου του Έκτορα. Αλλά ο θάνατος του Πατρόκλου είναι από δραματική άποψη σχεδόν εξίσου σημαντικός· στα προκαταρκτικά του συνδέεται μ' εκείνο του Έκτορα και για τη δυνατή συγκίνηση κι από το γεγονός ότι ένας θεός παίρνει μέρος στην άλλη πλευρά κάνοντας έτσι αναπόφευκτη την ήττα. Ο Πάτροκλος καθώς αντιμετωπίζει τον Έκτορα χτυπιέται από πίσω και αποσβολώνεται από τον Απόλλωνα, που μένει αόρατος, κι ύστερα απογυμνώνεται από την πανοπλία του για να μείνει αβοήθητος μπροστά σ' έναν κατώτερο επιτιθέμενο και ύστερα τον Έκτορα (Π 787 κ.ε.). Κι ο Έκτορας επίσης θα εξαπατηθεί από την Αθηνά, που θα μεταμφιεσθεί όμοια με τον αδελφό του Δηίφοβο κι έτσι θα τον πείσει να αντιμετωπίσει τον Αχιλλέα, και στη συνέχεια θα επιστρέψει το ακόντιο στον Αχιλλέα μετά την πρώτη του ρίψη που αστόχησε (Χ 226-77). Εδώ, πραγματικά, η θεϊκή παρέμβαση φαίνεται αδικαιολόγητη, γιατί το ακροατήριο γνωρίζει ότι, όσο δυνατός κι αν είναι ο Έκτορας, ο Αχιλλέας είναι ο καλύτερος. Και όμως ο Όμηρος δεν ενδιαφέρεται τόσο για την ικανότητα και τη σωματική διάπλαση και την πραγματική ανταλλαγή χτυπημάτων (που περιγράφονται μ' έναν τυποποιημένο και σχεδόν επιπόλαιο τρόπο) όσο αν ο ένας ή ο άλλος μαχητής έγινε ακαταμάχητος από ένα κύμα ανδρείας και ηρωικής αυτοπεποίθησης που είναι η άμεση αντανάκλαση της θείας εύνοιας κι ακόμη του πεπρωμένου. Γιατί ο Πάτροκλος πρέπει να πεθάνει για να επαναφέρει τον Αχιλλέα στη μάχη, κι ο Έκτορας πρέπει να πεθάνει για να αποκαταστήσει την πληγωμένη τιμή του Αχιλλέα και να ετοιμάσει το δρόμο για την πτώση της Τροίας, τιμωρία για την απαγωγή της Ελένης και την παραβίαση των νόμων της φιλοξενίας που ήταν η ειδική έγνοια του Δία.

Ένας φοβερός αγώνας για την κατοχή του σώματος του Πατρόκλου καταλαμβάνει τους 761 στίχους της δέκατης έβδομης ραψωδίας και υπογραμμίζει την εξαιρετική σημασία του θανάτου του. Η ένταση της μάχης καθώς κυμαίνεται μπρος πίσω, με τη μια πλευρά κι ύστερα την άλλη να βγαίνει νικήτρια, υπογραμμίζεται και ανακουφίζεται με παρομοιώσεις που κλιμακώνονται καθώς τελικά οι Αχαιοί επικρατούν:

> Έτσι αυτοί με προθυμία κουβαλούσαν τον νεκρό έξω από τη μάχη
> κατά τα βαθουλά καράβια· κι ο πόλεμος άπλωνε πάνω τους
> άγριος σαν φωτιά, που προχωράει προς μια πόλη αντρών
> και, ξαφνικά αναπηδώντας, την καίει και τα σπίτια σωριάζονται
> μέσα σε μεγάλες φλόγες· κι' η δύναμη του ανέμου την κάνει να σφυρίζει δυνατά.
> Έτσι κι αυτούς, καθώς έφευγαν, η ακατάπαυτη βοή
> από τα άρματα και τους πολεμιστές τους έπαιρνε από πίσω·

κι αυτοί σαν μουλάρια που βάζουν όλα τους τα δυνατά
και σέρνουν από βουνό, πάνω από ανώμαλο μονοπάτι,
ή δοκάρι ή μεγάλο μαδέρι για καράβι, και μέσα η ψυχή τους
φθείρεται κι από την κούραση και τον ιδρώτα καθώς βιάζονται·
έτσι κι αυτοί με προθυμία κουβαλούσαν τον νεκρό. Κι από πίσω
οι Αίαντες κρατούσαν σε απόσταση τον εχθρό, όπως δασωμένο ύψωμα συγκρατεί
το νερό, που έτυχε να προεκτείνεται μέσα στην πεδιάδα χωρίς διακοπή,
και συγκρατεί το καταστρεπτικό ρέμα ακόμα και μεγάλων ποταμών
και γρήγορα κατευθύνει όλο το ρέμα τους στην πεδιάδα
κόβοντάς τους το δρόμο· ούτε με τη δύναμη του ρέματος το διασπάνε,
έτσι αδιάκοπα οι Αίαντες συγκρατούσαν την επίθεση των Τρώων. (Ρ 735-53)

Τα σχεδόν αφηρημένα σημεία σύγκρισης, η φυσικότητα των σκηνών δύναμης ή βίας στη φύση ή στην ειρηνική ζωή κι η συσσώρευση της μιας σύγκρισης πάνω στην άλλη είναι τυπικά της ομηρικής χρήσης των ανεπτυγμένων παρομοιώσεων, που συχνά τις μιμούνται αλλά ποτέ δεν τις φθάνουν. Η κάθε παρομοίωση αντέχει στην προσεκτική εξέταση όσον αφορά στην ακριβή της παρατήρηση και τη λαμπρή έκφραση, και στο σχόλιο που κάνει σιωπηρά για την κύρια δράση. Ακόμη κι η παρομοίωση ποταμού και ακρωτηρίου, που φαίνεται να παρατείνεται ασταμάτητα σε μια προσπάθεια να εκμαιευτεί το ακριβές αποτέλεσμα από ένα άκαμπτο λεξιλόγιο, αναπαράγει με την ανέμελή της έμφαση τη στέρεη και αδιάλειπτη αντίσταση του Αίαντα και του Τεύκρου.

Το πτώμα του Πατρόκλου βρίσκεται σταθερά στα χέρια των Αχαιών, και τώρα επιτέλους, στην αρχή της δέκατης όγδοης ραψωδίας, ο Αχιλλέας πληροφορείται τα πικρά μαντάτα και με σπαραγμό καρδιάς κυλιέται στη σκόνη. Η μητέρα του Θέτιδα φτάνει με τις νύμφες της προσπαθώντας να τον παρηγορήσει· μπορεί τουλάχιστο να φροντίσει για την κατασκευή καινούργιας πανοπλίας από τον Ήφαιστο για να αντικαταστήσει αυτήν που αποσπάστηκε βίαια από το σώμα του φίλου του· στο μεταξύ η Ήρα στέλνει την Ίριδα να τον πείσει να παραλύσει τους Τρώες με φόβο, παρουσιαζόμενος κοντά στην τάφρο και βγάζοντας τρομακτική κραυγή. Ο ποιητής σ' ένα σημαντικό διάλειμμα στρέφεται να δείξει τον Έκτορα να απορρίπτει ηρωϊκά αλλά απερίσκεπτα τη συμβουλή του Πουλυδάμα να υποχωρήσει μέσα στα τείχη. Οι τελευταίοι 130 στίχοι της ραψωδίας είναι αφιερωμένοι σε μια λαμπρή παρέκβαση, την περιγραφή της πανοπλίας που έφτιαξε ο Ήφαιστος, πάνω απ' όλα τη μεγάλη ασπίδα που ήταν διακοσμημένη με σκηνές ειρήνης και πολέμου, όπου τα πάντα απεικονίζονται μ' ένα συμπυκνωμένο αλλά υποβλητικό ύφος, συγγενικό μ' εκείνο των παρομοιώσεων, με σκηνές χορού και συγκομιδής, απονομή δικαιοσύνης στην αγορά, ενέδρες και, σαν δυσοίωνος αντίλαλος, το σύρσιμο των νεκρών που σφάχτηκαν στη μάχη.

Προτού ο Αχιλλέας μπορέσει να επιστρέψει στη μάχη πρέπει να γίνει επίσημη συνδιαλλαγή με τον βασιλιά Αγαμέμνονα. Καταλαμβάνει ένα μεγάλο μέρος της δέκατης ένατης ραψωδίας και συμπληρώνεται και αδυνατίζει λίγο από ένα επιχείρημα κατά πόσον ο Αχιλλέας θα φάει πριν πάει στη μάχη. Από τη στιγμή αυτή ίσαμε το θάνατο του Έκτορα υπάρχει μια σειρά από εσκεμμένες καθυστερήσεις και παρεκβάσεις, που συγκρίνονται με εκείνες που απαντούν στην αρχή του ποιήματος, ο σκοπός των οποίων είναι να αυξήσουν την αίσθηση του ακροατηρίου για την οργή του Αχιλλέα και την αποφασιστικότητα και για την προσεκτική φροντίδα όλων των θεών με ό,τι συμβαίνει. Καθώς ο Αχιλλέας οδηγεί μέσα στο άρμα του, τα άλογά του, με μια σπάνια ανάμιξη του φυσικού και υπερφυσικού, προφητεύουν το θάνατό του (Τ 397-424). Ύστερα στη ραψωδία 20 οι θεοί (εκτός από τον Δία, που είναι πολύ μεγαλοπρεπής για τέτοιο παιχνίδι) κατεβαίνουν στην πεδιάδα κι ετοιμάζονται να πολεμήσουν ο ένας τον άλλο υποστηρίζοντας τους Τρώες ή τους Αχαιούς. Η θεϊκή μάχη διακόπτεται απότομα, κι ο Αχιλλέας συμπλέκεται με τον Αινεία ύστερα από κάτι μακρά και παράξενα ρητορικά προκαταρκτικά· αλλά ο Αινείας, όπως σε λίγο ο Έκτορας, περνά θεϊκά εκτός κινδύνου. Στην επόμενη ραψωδία, την 21η, ξαναρχίζει η θεομαχία, αλλά ξεθυμαίνει χωρίς αποτέλεσμα· ο Ποσειδών και ο Απόλλων βλέπουν ότι είναι αναξιοπρεπής, κι ένα επεισόδιο που ο χειρισμός του ποτέ δεν έγινε με μεγάλη εμπιστοσύνη, και που ασφαλώς έχει παραμορφωθεί σε κάποια φάση στην πορεία της σύνθεσης και ανάπτυξης, αφήνεται βαθμιαία να σταματήσει (Φ 385-514).

Νωρίτερα στην εικοστή πρώτη ραψωδία, και πριν από την επανάληψη της θεομαχίας που διακόπηκε, παρεμβάλλονται δυο πολύ πιο δυνατές σκηνές. Η δεύτερη είναι η μάχη του Αχιλλέα με τον ποταμό Σκάμανδρο που το έφερε βαρέως γιατί τα θύματα του έφραξαν και μόλυναν τα νερά του με τα κουφάρια τους, και αναπτύσσεται από τον Όμηρο σ' ένα ψυχρό και φανταστικό κατόρθωμα. Η πρώτη είναι συντομότερη και πιο συνηθισμένη με την έννοια ότι είναι απλώς άλλος ένας σκοτωμός, αλλά αποκαλύπτει έναν εξαιρετικό βαθμό ασπλαχνίας και πάθους της ηρωικής δράσης καθώς ο ποιητής συγκεντρώνεται στις λεπτομέρειες μιας απελπιστικής αναμέτρησης (Φ 34-135). Ο Αχιλλέας ανακόπτει το νεαρό Λυκάονα, ένα από τα πολλά παιδιά του Πριάμου, που είχε συλλάβει λίγες μέρες πρωτύτερα και τον έστειλε πέρα στη Λήμνο για να εξαγοραστεί με λύτρα. Εκφράζει ειρωνική έκπληξη βλέποντάς τον πίσω τόσο σύντομα, κι ύστερα καθώς το παιδί πιάνει το μεγάλο ακόντιο του Αχιλλέα με το ένα χέρι του και τα γόνατά του, σε μια τυπική χειρονομία ικεσίας, με το άλλο, τον προσφωνεί μ' αυτά τα λόγια:

Άμυαλε, μη μου μιλάς για λύτρα και μην τα αναφέρεις
γιατί πριν ο Πάτροκλος να συναντήσει τη μοίρα του,

τότε το είχα καλύτερο να λυπάμαι μέσα μου τους Τρώες,
και πολλούς έπιασα ζωντανούς και τους πούλησα ως δούλους μακριά·
αλλά τώρα δεν είναι κανένας που θα ξεφύγει το θάνατο, απ' αυτούς
που ο θεός θα 'ριχνε στα χέρια μου μπροστά στο Ίλιο,
κι απ' όλους τους Τρώες, κι ιδιαίτερα απ' τα παιδιά του Πρίαμου.
Αλλά και σύ, φίλε, πέθανε· γιατί θρηνολογείς μ' αυτό τον τρόπο;
πέθανε κι ο Πάτροκλος, που ήταν πολύ καλύτερός σου.
Δε βλέπεις πόσο κι εγώ είμαι ωραίος και μεγαλόσωμος;
γιος γενναίου πατέρα, και με γέννησε θεά μητέρα·
αλλά ο θάνατος κι η δυνατή μοίρα με παρακολουθούν κι εμένα
θα είναι ή αυγή ή δειλινό ή μεσημέρι
όταν κάποιος θα πάρει και τη δική μου ψυχή στον πόλεμο
χτυπώντας με ή με κοντάρι ή με σαΐτα από τη χορδή του τόξου του'.
Έτσι μίλησε και του Λυκάονα τα γόνατα κι η αγαπητή καρδιά του παράλυσαν.
Άφησε τότε το κοντάρι και κάθισε απλώνοντας τα δυο του
χέρια· κι ο Αχιλλέας τράβηξε το κοφτερό σπαθί του
και τον χτύπησε πάνω στο κλειδί κοντά στο σβέρκο, κι όλο
το δίκοπο σπαθί χώθηκε ολόκληρο μέσα· και κοιτόταν μπρούμυτα πάνω στη γη
τεντωμένος, και το μαύρο του αίμα έτρεχε και μούσκευε τη γη. (Φ 99-119)

Στο τέλος της ραψωδίας 21 ο Απόλλων μεταμφιέστηκε ως Αγήνορας και δελέασε τον Αχιλλέα να τον κυνηγά, επιτρέποντας έτσι στο στρατό των Τρώων να υποχωρήσει στην ασφάλεια των τειχών. Μόνο ο Έκτορας οδηγημένος από αίσθημα υπερηφάνειας κι από το πεπρωμένο, έμεινε έξω εκεί στην πεδιάδα, και η εικοστή δεύτερη ραψωδία, στη μεγάλη κλίμακα του ποιήματος, περιγράφει το θάνατό του με τα γεγονότα που οδηγούν σ' αυτόν, σε μεγαλύτερη κλίμακα απ' ότι οποιαδήποτε άλλη ηρωική συμπλοκή. Οι γονείς του τον εκλιπαρούν από τα τείχη, και τ' απελπισμένα λόγια τους δίνονται όλα. Ο Έκτορας παραμένει ανένδοτος, κι όταν ο Αχιλλέας πλησιάζει προσπαθεί να ατσαλώσει την καρδιά του να τον αντιμετωπίσει – αλλ' αποτυγχάνει, κι αρχίζει την τρεχάλα (Χ 90-144). Ο Δίας τον οικτίρει, κυρίως σαν πιστό και τακτικό θυσιαστή, αλλά αποτρέπεται να τον λυπηθεί από την Αθηνά με λόγια όμοια μ' εκείνα που χρησιμοποιήθηκαν πρωτύτερα από την Ήρα για τον Σαρπηδόνα. Τρεις φορές κάνουν τον κύκλο των τειχών με τον Αχιλλέα κοντά από πίσω. Μερικά ορόσημα που περνούν περιγράφονται με οδυνηρό και δραματικό ρεαλισμό, όπως οι θερμές και ψυχρές πηγές που αναφέρονται τώρα για πρώτη και τελευταία φορά. Τρέχουν όπως τα άλογα της κούρσας, αν και το βραβείο δεν είναι τυχαίο αλλά η ζωή του Έκτορα· ο Δίας ζυγίζει τις μοίρες και αυτή του Έκτορα βουλιάζει (Χ 208-13). Ο Απόλλων εγκαταλείπει τον καταδικασμένο, κι η Αθηνά αποστέλλεται θριαμβολογώντας να βοηθήσει τον Αχιλλέα – σαν να τη χρειαζόταν πράγματι! Το κάνει με δύο τρόπους, κι

οι δυο τους αθέμιτοι για ιπποτικούς κανόνες: εμφανίζεται πλάι στον Έκτορα ως ο αδελφός του Δηίφοβος, σε τρόπο που ο Έκτορας νομίζει ότι έχει ένα σύμμαχο, κι ύστερα δίνει πίσω στον Αχιλλέα το ακόντιό του όταν αποτυγχάνει στην πρώτη του ρίψη. Η ανταποδοτική βολή του Έκτορα χτυπά την ασπίδα του Αχιλλέα αλλά αναπηδά (φυσικά, αφού η ασπίδα κατασκευάστηκε από τον Ήφαιστο)· ζητά το ακόντιο του Δηίφοβου, αλλά ο σύμμαχος-φάντασμα έχει εξαφανιστεί κι ο Έκτορας καταλαβαίνει την πραγματικά δύσκολη θέση του:

'Πω πω, αλήθεια οι θεοί με κάλεσαν για να πεθάνω
γιατί έλεγα πως ο ήρωας Διήφοβος ήταν κοντά μου –
εκείνος όμως βρίσκεται μέσα στα τείχη, κι εμένα με εξαπάτησε η Αθηνά.
Τώρα πια ο κακός θάνατος είναι κοντά μου, δεν είναι μακριά,
και δεν υπάρχει αποφυγή του· στο παρελθόν για την ασφάλειά μου νοιάζονταν
ο Δίας κι ο μακροσαϊτευτής γιος του, που πρωτύτερα
με προστάτευαν πρόθυμα· αλλά τώρα το πεπρωμένο με βρήκε.
Ωστόσο να μην πεθάνω χωρίς προσπάθεια κι άδοξα,
μόνο αφού κάνω κάποιο μεγάλο έργο για τους κατοπινούς να το ακούνε'.
(Χ 297-305).

Έτσι ο Έκτορας τραβάει το ξίφος του κι ορμά πάνω στον Αχιλλέα που, όμως, έχει πίσω το ακόντιό του κι έτσι μπορεί να διαπεράσει το λαιμό του εχθρού του με αρκετή άνεση. Το 'μεγάλο έργο' που ανέφερε ο Έκτορας αποδείχτηκε λίγο ή τίποτα στην πραγματικότητα, αλλά είναι τα ίδια τα λόγια και το πνεύμα πίσω απ' αυτά που έχουν την πιο μεγάλη σημασία. Αν και πεθαίνει μπορεί ακόμη να μιλά· για μια ακόμη φορά ικετεύει τον Αχιλλέα να μην κακομεταχειριστεί το σώμα του –είναι η ιδιαίτερή του προκατάληψη– αλλά σ' απάντηση ακούει την επαναλαμβανόμενη σκληρότητα της απειλής ότι θα τον ρίξει στα σκυλιά και τα όρνεα. Για μια ακόμη φορά ο Έκτορας αναγκάζεται να αναγνωρίσει την πικρή πραγματικότητα, και την αντιμετωπίζει με θάρρος και μια τελική απειλή:

'αλήθεια σε ήξερα καλά και το προαισθάνομαι, δεν
θα σ' έπειθα ποτέ· γιατί αληθινά η καρδιά στα στήθια σου είναι από σίδερο.
τώρα είναι καιρός να σκεφτείς, μήπως γίνω αφορμή να θυμώσουν οι θεοί μαζί σου
τη μέρα εκείνη που ο Πάρης και ο Φοίβος Απόλλωνας
θα σε καταστρέψουν αν και είσαι γενναίος, κοντά στις Σκαιές Πύλες.
Καθώς είπε αυτά τα λόγια, τον σκέπασε το τέλος του θανάτου
και η ψυχή του πέταξε από τα μέλη του και πήγε προς τον Άδη,
θρηνώντας για τη μοίρα της, γιατί εγκατέλειψε την παλικαριά και τα νιάτα του.

Κι ο θεϊκός Αχιλλέας του μίλησε αν και ήταν νεκρός:
Πέθανε· κι εγώ θα τον δεχτώ το θάνατο, τη στιγμή που
ο Δίας κι οι άλλοι αθάνατοι θεοί θα θελήσουν να τον πραγματοποιήσουν'.
(Χ 356-66)

Με αυτές τις διαβεβαιώσεις ανυποχωρητικότητας και εγκαρτέρησης, του θεϊκού ελέγχου πάνω στους ανθρώπους και τη μελλοντική μοίρα του Αχιλλέα και της Τροίας, τελειώνει το στρατιωτικό τμήμα της Ιλιάδας. Ο θάνατος του Έκτορα σε μάχη είναι ο τελευταίος ολόκληρου του ποιήματος· ό,τι ακολουθεί σχετίζεται με την εξύμνηση, μέσω της πρέπουσας ταφής, του Πατρόκλου και του ίδιου του Έκτορα και με τη λύση της αφύσικης οργής του Αχιλλέα. Αλλά πρώτα ακολουθεί ο ακρωτηριασμός του νεκρού του εχθρού του καθώς ο Αχιλλέας τρυπά τις κνήμες του Έκτορα και τον σέρνει γύρω από τα τείχη πίσω από το άρμα του σε μια χωρίς παράλληλο επίδειξη αγριότητας που φέρνουν την Εκάβη και τον Πρίαμο σε πλήρη απελπισία (Χ 395-415). Στην εικοστή τρίτη ραψωδία ο Αχιλλέας στρέφει την προσοχή του στην καθυστερημένη ταφή του φίλου, που το φάντασμά του εμφανίζεται μπροστά του κι απαιτεί να αφεθεί να πάει στον κάτω κόσμο. Αιχμάλωτοι θυσιάζονται στην πυρά του σε μια άλλη πράξη παθολογικής βαρβαρότητας, αλλά μετά απ' αυτό ο αοιδός στρέφεται σε πιο ευγενείς επιδιώξεις, τους επιτάφιους αγώνες που οργανώνει ο Αχιλλέας για να τιμήσει το νεκρό. Η αρματοδρομία και οι συνέπειές της ζωντανεύονται γενναιόδωρα σε περισσότερους από τετρακόσιους στίχους των οποίων οι ζωντανές λεπτομέρειες και το χιούμορ δείχνουν λαμπρά την πιο ελαφρά πλευρά του ηρωικού χαρακτήρα, και είναι απαλλαγμένοι από το βαρύ τόνο άλλων μερικά εύθυμων τυπικών κομματιών - η τιμωρία του Θερσίτη, η αποτυχημένη θεομαχία, ή ακόμη ο έρωτας του Άρη και της Αφροδίτης στην όγδοη ραψωδία της *Οδύσσειας*. Μεταγενέστεροι συναγωνισμοί στους επιτάφιους αγώνες είναι διασκεδαστικοί σε μικρότερη κλίμακα, με την εξαίρεση δύο ή τριών (ο αγώνας με πανοπλία και ο συναγωνισμός στο τόξο ιδιαίτερα) που θα πρέπει να τους είχαν επεξεργαστεί ραψωδοί που προχωρούν αργά και με κόπο.

Η τελευταία, εικοστή τέταρτη ραψωδία, στρέφεται από τον Πάτροκλο πίσω στον Έκτορα και λύνει τα θέματα που απομένουν, τόσο της αφήγησης όσο και την ηθική, του ποιήματος. Ο Αχιλλέας περιοδικά σέρνει ακόμη το πτώμα πίσω από το άρμα του, και οι θεοί όπως το βλέπουν προσβάλλονται· αυτοί που δεν αποτελούν πάντοτε χαρακτήρες κατηχητικού στον Όμηρο, είναι ωστόσο αποφασιστικοί φύλακες των βασικών κανόνων τάξης και σεβασμού. Ο Δίας αποφασίζει ότι η Θέτιδα θα συμβουλεύσει το γιο της να παραδώσει το πτώμα στο βασιλιά Πρίαμο, και η Ίριδα, η αγγελιοφόρος των θεών που είναι και το ουράνιο τόξο, αποστέλλεται να πει στον Πρίαμο να ξεκινή-

σει τα μεσάνυκτα, μ' ένα αμάξι και πολλά λύτρα, για τη σκηνή του Αχιλλέα. Η παράξενη αυτή περιπέτεια, που κάποτε την είδαν ως συμβολική απεικόνιση της καθόδου στον κόσμο των νεκρών, γίνεται λιγότερο επικίνδυνη όταν ο Πρίαμος ανταμώνει τον Ερμή, το θεό που συνοδεύει και τους ταξιδιώτες και τις ψυχές, μεταμφιεσμένο σε νεαρό Μυρμιδόνα· οδηγεί το γέρο διαμέσου του πεδίου της μάχης και προς την κατασκήνωση του Αχιλλέα (Ω 349-447). Ο Αχιλλέας δέχεται το βασιλιά με μεγαλοψυχία και τον φροντίζει (αν και όχι χωρίς στιγμές επικίνδυνης νευρικότητας) το μεγαλύτερο μέρος της νύχτας σε μια σκηνή που τώρα φαίνεται σχεδόν σαν παλάτι. Ο νεκρός διατηρήθηκε με θεϊκή φροντίδα από την αποσύνθεση· τοποθετείται στο αμάξι και μεταφέρεται πίσω στην Τροία, όπου λέγονται γι' αυτόν οι πρέποντες θρήνοι από τις γυναίκες. Γίνεται μια εκεχειρία για τη συλλογή ξύλων για τη νεκρώσιμη πυρά, κι 'έτσι φρόντισαν για την ταφή του Έκτορα του ιπποδαμαστή', είναι ο τελευταίος στίχος του ποιήματος.

Είναι ποικιλότροπα ένα ασυνήθιστο τέλος. Όλη η ραψωδία διακόπτεται από φρασεολογία που θυμίζει την *Οδύσσεια* πιο πολύ παρά την *Ιλιάδα* - εν μέρει επειδή τα γεγονότα είναι πιο κοντά σ' εκείνα ενός μη στρατιωτικού ποιήματος και εν μέρει, ίσως, αυτά τα καταπληκτικά επεισόδια, όπως εκείνα της πρώτης ραψωδίας, ήταν ευνοούμενα των ακροατηρίων και των αοιδών, συμπεριλαμβανομένου του Ομήρου, κι έτσι απέκτησε ένα βερνίκι μιας γλώσσας πιο πλούσια ανεπτυγμένης, ή τουλάχιστον πιο επιδέξιας. Και τα γεγονότα της ραψωδίας επίσης έχουν κάτι από τη φανταστική και μυστηριώδη ποιότητα τμημάτων της *Οδύσσειας*, με το νυχτερινό ταξίδι, το θεϊκό νέο βοηθό μεταμφιεσμένο, το στοιχείο του αλλόκοτου (τον Οδυσσέα που αποβιβάζεται στην Ιθάκη), τις απόκρυφες συνομιλίες (όπως στην καλύβα του χοιροβοσκού) ανάμεσα στον Αχιλλέα και το γέροντα που του θυμίζει τον πατέρα του. Κι όμως όλη αυτή η περιπλοκή χρησιμεύει σαν μια τέλεια αποκορύφωση ολόκληρου του ποιήματος: ένα συγκινητικό και μαζί ευγενικό τέλος σ' όλες τις μάχες, μια όχι συναισθηματική αποκατάσταση του Αχιλλέα στην πιο θαυμαστή πλευρά του ηρωισμού με την τελική εξάλειψη της καταστρεπτικής του μήνιδας, και μια συντριπτική επίδειξη του σεβασμού που οι άνθρωποι οφείλουν στο πεπρωμένο, στο θάνατο και τους θεούς[1].

3. Η *ΟΔΥΣΣΕΙΑ*

Η *Οδύσσεια* ανήκει στην ίδια επική παράδοση όπως η *Ιλιάδα* και συμμερίζεται μ' αυτήν πολλά σχετικά με την τυπική γλώσσα και το θεματικό υλικό.

1. Ο Griffin (1980) είναι διαφωτιστικός για τις βασικές φροντίδες και τα θέματα που εξαίρονται και στα δύο έπη.

Αλλά είναι ένα διαφορετικό είδος ποιήματος, και για το λόγο αυτό όπως και για άλλους δικαιολογεί μια μάλλον διαφορετική μεταχείριση – μια προσπάθεια να μην την αναλύσουμε προοδευτικά, αλλά να απομονώσουμε καλύτερα τις μεθόδους δόμησης και τους ποιητικούς σκοπούς που την ενοποιούν. Οι δύο προσεγγίσεις συμπληρώνουν η μια την άλλη, και ο αναγνώστης που ασχολείται κατευθείαν και με τα δύο ποιήματα θα βρει ότι εφαρμόζει αμέσως και τις δύο. Αν αρχίσει με την *Οδύσσεια*, θα δελεαστεί να την κρίνει ανεξάρτητα κι όχι σε σύγκριση με την *Ιλιάδα*. Αυτό έχει τα πλεονεκτήματά του, αλλά παραμένει αληθινό ότι μια λογική κατανόηση της *Οδύσσειας* –που όπως είδαμε πιθανώς συντέθηκε ύστερα από την *Ιλιάδα*– μπορεί να γίνει μόνο αν ιδωθεί το άλλο ποίημα ως πρότυπό του όσον αφορά μερικά τυπικά σημεία (για παράδειγμα η κλίμακα και η χρήση των λόγων και των παρομοιώσεων), και ως ένας ένδοξος προκάτοχος που γίνεται αντικείμενο άμιλλας ή, κάποτε, αγνοείται επιμελώς.

Είναι γι' αυτό χρήσιμο, έστω κι αν θα μπορούσε να φανεί χωρίς φαντασία, να εξετάσουμε πώς η *Οδύσσεια* διαφέρει από την *Ιλιάδα* και σε ποια σημεία υπολείπεται απ' αυτήν ή την ξεπερνά. Τα θέματα των δύο ποιημάτων επιβάλλουν σαφώς τις δικές τους ειδικές ποιότητες. Η *Ιλιάδα* είναι άκαμπτα στρατιωτική σε τόνο και λεπτομέρεια· περιέχει, όπως είδαμε, σημαντικές παρεκβάσεις, μερικές με τις δικές τους γλωσσικές ιδιορρυθμίες, αλλά το ύφος σαν σύνολο, μαζί με την πραγμάτευση καταστάσεων και χαρακτήρων, παραμένει αυστηρό και επιβλητικό, όπως θα θεωρούνταν ταιριαστό σε μιαν ηρωική εποχή και σ' έναν ηρωικό κανόνα αξιών. Η *Οδύσσεια*, από την άλλη, αφορά μιαν εποχή ανήσυχης ειρήνης – το κοντινό επακόλουθο του τρωικού πολέμου, αναντίρρητα, όταν μερικοί μόνο από τους ήρωες μόνο είχαν πρόσφατα επιστρέψει στην πατρίδα τους κι όταν ο ίδιος ο Οδυσσέας είναι ακόμη χαμένος και περιπλανώμενος, αλλά όταν η κύρια έκβαση είναι προσωπική, πολιτική και οικονομική επιβίωση πιο πολύ παρά μαζική σύγκρουση, ηρωισμός για το δημόσιο, απόκτηση λείας ή ολοφάνερη νομιμοφροσύνη στους φίλους και στην κοινωνική τάξη. Κι υπάρχουν άλλα εντελώς διαφορετικά θέματα που με δυσκολία ανήκουν εντελώς σε μια νοσταλγικά ηρωική αντίληψη της ζωής: ζητήματα αγάπης και σεβασμού ανάμεσα σε άντρες και γυναίκες, αφοσίωσης από μέρους του γιου, της συζύγου ή των υπηρετών, φιλοξενίας στις λιγότερο επιδεικτικές μορφές της, της τιμωρίας που αρμόζει για κάποιο έγκλημα, ακόμη και του καταμερισμού της θείας και ανθρώπινης ευθύνης για τις ταλαιπωρίες και τις ατυχίες. Κανένα απ' αυτά δεν είναι ολότελα απροσχεδίαστο στην *Ιλιάδα*, αλλά κανένα δεν γίνεται το θέμα που δεσπόζει εκεί όπως συμβαίνει στο λιγάκι μεταγενέστερο ποίημα.

Αυτά τα πιο πλατιά και πραγματικά πιο αφηρημένα θέματα δεν χρειάζο-

νται από μόνα τους την τραχιά συγκεντρωτική γλώσσα της μάχης και της αντοχής της *Ιλιάδας*. Ένα μεγάλο μέρος από την τυπική φρασεολογία παραμένει κοινή και στα δύο ποιήματα, αλλά η *Οδύσσεια* επεκτείνει την ακτίνα σταθερών φράσεων για να καλύψει νέα θέματα. Έχει επίσης διάφορες νέες και σημαντικές εκφράσεις για κοινά συμβάντα ή αλληλουχίες, όπως δείχτηκε στη σ. 81. Κατά κάποιον τρόπο η γλώσσα του μεταγενέστερου ποιήματος δεν είναι μονάχα πιο χαλαρή αλλά και πιο μελιστάλαχτη και λιγότερο ζωηρή, πιο ρέουσα αλλά επίσης καμιά φορά πλαδαρή σε σχέση με εκείνη της *Ιλιάδας*. Ο άμεσος λόγος δεν είναι λιγότερο σημαντικός απ' ό,τι προηγουμένως, αλλά οι λόγοι έχουν την τάση να είναι λιγότερο δραματικοί, πιο αργοί και πολύλογοι, κάποτε μάλλον ανούσιοι ακόμη κι όταν δεν σκόπευαν σε τέτοιο αποτέλεσμα. Στην καλύτερη περίπτωση, είναι αλήθεια, οι συνομιλίες της *Οδύσσειας* φτάνουν σ' ένα βαθμό πολιτισμένης εκλέπτυνσης που ξεπερνά ο,τιδήποτε ανάλογο στην *Ιλιάδα*. Όταν οι θεοί αποφασίζουν να πραγματοποιήσουν την απελευθέρωση του Οδυσσέα από το νησί της Καλυψώς αποστέλλουν τον Ερμή να την πληροφορήσει, και κατά συνέπεια η νύμφη, άθελά της αλλά υποταγμένη, θίγει το θέμα μετά το δείπνο με τον επιθυμητό ξένο:

Κι απ' το πιοτί και το φαγί σα φράνθηκε η καρδιά τους,
η Καλυψώ, η αρχόντισσα της ομορφιάς, του λέει:
«Γιε του Λαέρτη, που κρατάς απ' τη γενιά του Δία
Οδυσσέα πολυμήχανε, κρύβεις λοιπόν στα σπλάχνα
την πιθυμιά του μισεμού, γοργά να πας να φτάσεις
στο σπίτι σου και στο ιερό το πατρικό σου χώμα;
Καλό ταξίδι να χαρείς, με το καλό ν' αράξεις.
Μ' αν ήξερες, τι πικραμούς κρύβει για σένα η μοίρα,
ως που να πας και να διαβείς, στην πατρική τη γη σου,
θα ρίζωνες κοντά μου εδώ, το σπήλιο θα γνοιαζόσουν,
αθάνατος μέσ' στους θνητούς, κι ας λαχταράς περίσσια,
μέρα και νύχτα ανέπαυα, να ιδείς τη σύγκλινή σου.
Μα δε πιστεύω εγώ απ' αυτή κατώτερη πως είμαι,
μηδέ και στην κορμοστασιά, μάειδε στην ομορφάδα.
Και μήτε πούναι ταιριαστό, θνητές να παραβγαίνουν
μ' αθάνατες στην ομορφιά και στου κορμιού τη χάρη».
Τότε γυρνά ο πολύβουλος Δυσσέας και της λέει:
«Μη μου θυμώνεις, σεβαστή θεά, τώρα για τούτο·
κι ο ίδιος το στοχάζομαι, κατώτερη πως είναι
στ' ανάρριμμα και στην ειδή μπροστά σου η Πηνελόπη
η γνωστικιά· τ' είναι θνητή κι εσύ αγέραστη είσαι
κι αθάνατη. Ασίγαστη, ωστόσο, εντός μου βόσκει
η πιθυμιά τα σπλάχνα μου, σπίτι μου να διαγείρω

και να γευτώ πασίχαρος του γυρισμού την ώρα.
Μ' αν λάχει μέσ' στα πέλαγα και με συντρίψει κάποιος
απ' τους αθάνατους θεούς, κι αυτό θα το υπομείνω·
τ' είναι η καρδιά στα στήθη μου από σίδερο πλασμένη.
Ως τώρα εγώ χίλιων λογιών ετρύγησα φαρμάκια
στα πέλαγα, στον πόλεμο. Ας πάει μ' αυτά και τούτο.
Το λόγο σαν απόσωσε ο ήλιος είχε δύσει
κι έπεσε η νύχτα· στα βαθιά τότε του σπήλιου οι δυο τους
του θολωτού, εδιάγειραν, κι ευφραίνονταν αγάπη
ο ένας πλάι στον άλλονε ως να περάσει η νύχτα. (ε 201-27)*

Υπάρχουν τόσα πολλά εδώ που αγγίζονται ελαφρά και όμως αφήνονται χωρίς εξήγηση: η απογοήτευση και έκπληξη της νύμφης, η διακριτικότητα του Οδυσσέα κι η νοσταλγία του και η αποφασιστικότητά του να εμμείνει σ' ό,τι είναι ανθρώπινο με όλη τη σημασία της λέξης. Ο ποιητής τον έχει ήδη δείξει κουρασμένο από την Καλυψώ, ωστόσο τώρα στο τέλος το πάθος αναζωογονείται ως υπάκουη στοργή - πολύ έξω από την ακτίνα της φυσιολογικής ηρωικής λαγνείας και το ενδιαφέρον ιδιοκτήτη για τις όμορφες, ικανές και πολύτιμες γυναίκες. Υπάρχει μια ήσυχη φιλοσοφία σ' αυτό το χωρίο, μια γεμάτη εγκαρτέρηση επιμονή στις ανθρώπινες αξίες, που δεν είναι ασυνήθιστο στην *Οδύσσεια*, αλλά απογυμνώνει τους ευγενικούς στίχους από το τεταμένο ηρωικό σφρίγος τόσο σίγουρα, όσο τους γεμίζει με μια επίμονη και σχεδόν πολιτισμένη μελαγχολία.

Οι λόγοι στην *Ιλιάδα* εκσφενδονίζονται πέρα δώθε σαν όπλα· στην *Οδύσσεια* τα συστατικά παράξενα γαλήνιων συζητήσεων σπάνια μας ξαφνιάζουν και τότε, τις περισσότερες φορές, μέσα από απροσδόκητα συμβάντα και περιορισμούς της προφορικής τεχνικής. Στην πρώτη ραψωδία, που εκθέτει την κατάσταση στο παλάτι του Οδυσσέα στην Ιθάκη, με την Πηνελόπη γεμάτη εγκαρτέρηση και πολιορκημένη από μνηστήρες και τον Τηλέμαχο ανώριμο και αδύναμο μέχρι που ενδυναμώνεται από τη μεταμφιεσμένη Αθηνά, η Πηνελόπη ακούει τον αοιδό του παλατιού Φήμιο καθώς τραγουδά για την επιστροφή διαφόρων ηρώων από την Τροία. Είναι σε απελπισία γιατί της θυμίζει τον άντρα της, κατά τα φαινόμενα χαμένο για πάντα, και παρακαλεί τον αοιδό να επιλέξει ένα άλλο τραγούδι. Επιτιμάται αμέσως από το γιο της, που την μεταχειρίζεται με μιαν εντελώς αναπάντεχη αυστηρότητα, αποτέλεσμα (όπως είναι η πρόθεση να εννοήσει το ακροατήριο) της νέας ώριμης αποφασιστικότητας που η θεά ενσταλάζει μέσα του. Η αυστηρότητα υψώνει τη συζήτηση πάνω από το συνηθισμένο χωρίς έξαρση επίπεδο και δίνει το επείγον στις

* Η μετάφραση των αποσπασμάτων της *Οδύσσειας*, όπως και του Ησιόδου, είναι του Πανταζή Κοντομίχη, εκδ. Κ. Γρηγόρη.

διαδικασίες που, ακόμη και με την παρουσία της Αθηνάς, το στερούνταν ως τώρα εντυπωσιακά. Ωστόσο ο τόνος των λέξεων του παιδιού είναι κάπως παράξενος, πάρα πολύ πικρός και κοροϊδευτικός για να γίνει εύκολα κατανοητός — ακριβώς γιατί δεν έχουν δημιουργηθεί γι' αυτή την ιδιαίτερη περίπτωση, αλλά προσαρμόστηκαν από άλλα συμφραζόμενα και συνδυάστηκαν με μικρότερα μοτίβα σχετικά με την τεχνική και την κοινωνική θέση των αοιδών (ένα θέμα που επανέρχεται στο ποίημα) και τη σωστή θέση των γυναικών μέσα στο σπίτι:

"Τι φταίει που τραγουδάει
την άραχλη των Δαναών τη μοίρα τώρα ετούτος;
Γιατί οι θνητοί πάντα αγαπούν ν' ακούνε το τραγούδι,
που ανέπαυα κι αν τ' αγρικούν, θαρρούν πως τώρα εβγήκε.
Μόν' την καρδιά σου βάσταξε, μόν' κράτησε το νου σου,
να τ' αγρικήσεις. Τι θαρρώ δεν είναι ο Οδυσσέας
μονάχα, που του γυρισμού έχασε πια τη μέρα
μέσ' στην Τρωάδα, εχάθηκαν πολλοί γενναίοι Αργίτες.
Μα γύρνα απάνω, σπίτι σου, και γνοιάσου τις δουλειές σου,
τον αργαλειό, τη ρόκα σου· και πες στις παρακόρες
να τρέξουν στη δουλειά κι αυτές. Τα λόγια, είν' αντρίκεια
δουλειά, μαθές, και ξέχωρα, δική μου εδώ. Γιατί είμαι
αφέντης μέσ' στο σπίτι μου". Σάστισε η Πηνελόπη
και κίνησε ξανά να πάει, στο δώμα της ν' ανέβει·
τι απίθωσε μέσ' στην καρδιά, βαθιά, του ακριβογιού της
τα γνωστικά τα λόγια του. Κι ως με τις παρακόρες
στ' ανώι ανέβη, οι θύμησες τη βύθισαν στο κλάμα,
κι εθρήναε για τον άντρα της, το λατρευτό Οδυσσέα,
ώσπου γλυκό της στάλαξεν ύπνο στα βλέφαρά της
η γλαυκομάτα η Αθηνά. Ωστόσο κι οι μνηστήρες
μέσ' στο παλάτι το ισκιερό συντάραχο μεγάλο
εσήκωσαν, κι όλοι εύχονταν, νάτανε να πλαγιάζαν
κοντά της. Τότε ο γνωστικός Τηλέμαχος τους κράζει:
"Αδιάντροποι, κακόπραγοι, της μάνας μου μνηστήρες,
με τα καλά του τραπεζιού ας ευφρανθούμε τώρα,
κι ας πάψουν πια τ' αλαλητά. Τι είναι χαρά ν' ακούμε
γλυκόλαλο τραγουδιστή, σαν τούτο το λυράρη,
πόχει γλυκιά, θεϊκή λαλιά, θεός λες τραγουδάει.
Κι αυγή-αυγή στην σύναξη όλοι να πάμε πρέπει,
τ' έχω ένα να σας πω, ξάστερο, απ' την καρδιά μου:
να φύγετε απ' το σπίτι μου κι ας πάτε αλλού να βρήτε
συμπόσια να γλεντήσετε. Κι ας πάτε στα δικά σας

τα σπίτια, το δικό σας βιος να τρώτε, απ' τόνα στ' άλλο.
Μ' αν το λογάτε ακόπιαστο, και κάλλιο το θαρρείτε
το ξένο βιος απλέρωτο τ' ανέμου να σκορπάτε,
ας πάει! Θα κράξω ευθύς εγώ, στο πλάι μου να σταθούνε,
να με συντρέξουν οι θεοί. Και τότε - ποιος το ξέρει! -
μπορεί μια μέρα εκδίκηση γι' αυτά να στείλει ο Δίας,
ν' αφανιστείτε απλέρωτα μέσ' στο παλάτι ετούτο".
Έτσ' είπε κι όλοι εθαύμαζαν, δαγκώνοντας τα χείλη,
τι θαρρετά ο Τηλέμαχος μιλούσε. (α 350-82)

'Τα λόγια θα είναι η φροντίδα του άντρα', λέει ο Τηλέμαχος στη μητέρα του εδώ, προσαρμόζοντας τη δήλωση του Έκτορα στην Ανδρομάχη στην έκτη ραψωδία της *Ιλιάδας* (492 κ.ε.) ότι ο πόλεμος θα είναι η έγνοια των αντρών. Η Πηνελόπη αποσύρεται με θαυμαστή πραότητα, όχι τόσο πολύ επειδή ο ποιητής θέλει να την κάνει μια αινιγματική μορφή (πράγμα που εντούτοις γίνεται με όμοιους επιδέξιους χειρισμούς, καθώς το ποίημα προχωρεί) όσο γιατί η σκηνή πρέπει να μείνει ελεύθερη για μιαν ακόμη επίδειξη της νέας εμπιστοσύνης του νεαρού. Αλλά είναι μέρος του σχεδίου του ποιητή ότι ο Τηλέμαχος θα πρέπει τώρα να εκφραστεί τόσο σπασμωδικά με μια ανήσυχη διαδοχή απειλών ενάντια στους μνηστήρες, μια έκκληση για καλύτερους τρόπους στο τραπέζι και μια ανανέωση του επαίνου των αοιδών πριν έλθει στο πραγματικό σημείο – ότι θα τους δώσει σημαντικό μήνυμα την επόμενη μέρα; Και η προκαταβολική αυτή περίληψη του μηνύματος, με την προφανώς άκαιρη απειλή αντίπραξης, είναι ένα πειστικό σημάδι συγκίνησης και ανωριμότητας, ή είναι το αποτέλεσμα μιας περίπλοκης προσαρμογής μοτίβων και λογοτύπων που ξεπέρασε λιγάκι στο σημείο αυτό τον πλήρη έλεγχο του αοιδού; Ίσως η διάζευξη είναι αδικαιολόγητη και οι δυο αιτίες επενεργούν ταυτόχρονα· για ένα μέρος τουλάχιστο του αποτελέσματος ενός ανυπόμονου νεαρού είναι πιθανώς εσκεμμένο. Αλλά στο είδος αυτό των συμφραζομένων δεν μπορεί κανείς ποτέ να είναι εντελώς βέβαιος· γιατί αν οι συνομιλίες της Ναυσικάς στην έκτη ραψωδία δείχνουν πόσο λεπτά είναι τα αποτελέσματα που ο ποιητής της Οδύσσειας μπορεί να επιτελέσει, υπάρχουν πολλές άλλες περιπτώσεις όπου η γλώσσα που κληρονομήθηκε και το θεματικό υλικό αποδεικνύουν μιαν ήπια αδιαλλαξία, ώστε να επιβάλουν μία περιπλοκότητα που πιθανόν δεν ήταν αρχικά σχεδιασμένη.

Όχι μόνο ο λόγος αλλά και η διήγηση είναι γενικά στρωτή και λιγότερο δυνατά εκφραστική απ' ό,τι στο προγενέστερο έπος – εκτός αν ό,τι χρειάζεται να εκφραστεί είναι κάτι εκτός ή στην παρυφή της συνηθισμένης ακτίνας της ηρωικής γλώσσας και παράδοσης, όπως τα λεπτά αισθήματα ενός κοριτσιού. Είναι σημαντικό το γεγονός ότι η *Οδύσσεια* έχει πολύ λιγότερες παρο-

μοιώσεις απ' ό,τι η *Ιλιάδα*. Αναντίρρητα η δράση της είναι τόσο περίπλοκη και ποικίλη ώστε σπάνια χρειάζεται το στοιχείο του αντιπερισπασμού που οι παρομοιώσεις, σ' έναν από τούς ρόλους τους, μπορούν να παράσχουν. Όταν αυτή προχωρεί αργά ή καθυστερεί είναι συνήθως γιατί η συζήτηση έχει φουντώσει (όπως συμβαίνει ανάμεσα στον Οδυσσέα και τον Εύμαιο στη δέκατη τέταρτη ραψωδία), και οι παρομοιώσεις δεν μπορούν να προσφέρουν καμιά βοήθεια. Όπου απαντούν, είναι συχνά στα χωρία με τον τόνο της *Ιλιάδας*, όπως στο τέλος της ραψωδίας φ όπου ο Οδυσσέας, ακόμη μεταμφιεσμένος ως επαίτης, χειρίζεται το μεγάλο τόξο που οι μνηστήρες δεν μπόρεσαν να τεντώσουν:

Έτσι έλεγαν· και στη στιγμή ο πολύπειρος Δυσσέας,
χεράκωσε το τόξο ευθύς το μέγα κι απ' ολούθε
το είδε ξανά· και ως ο καλός του τραγουδιού ο τεχνίτης
και της κιθάρας, που εύκολα γύρω στο νιο κλειδί της
τεντώνει κόρδα απ' άντερο αρνίσιο καμωμένη
στριφτό, που κι απ' τις δυο μεριές τόδεσε, κι ο Δυσσέας
έτσι όμοια ετάνυσε άκοπα με μιας το μέγα τόξο.
Στερνά άγγιξε με το δεξί το χέρι του την κόρδα
και τη δοκίμασε· και αυτή ηχάει γλυκολαλούσα
ως χελιδόνα. Εχύμηξε μέσ' στων μνηστήρων τότε
τα σπλάχνα θλίψη ασήκωτη κι εφώλιασε και εχάσαν
όλοι με μιας το χρώμα τους. Βαρειές βροντές κι ο Δίας,
στην ώρα απάνω, εσκόρπισε, αλάθευτο σημάδι·
σύψυχα εχάρη κι ο θεϊκός μυριόπαθος Δυσσέας,
που το θεϊκό σημάδι αυτό του 'στειλε ο γιος του Κρόνου,
κι άδραξε το γοργότερο το βέλος, που σιμά του
πα' στο τραπέζι εκείτοταν μονάχο έξω απ' τη θήκη·
τι τ' άλλα μέσα βρίσκονταν στην κουφωτή φαρέτρα.
Κι αυτά γοργά θα τάβλεπαν οι Αχαιοί να πέφτουν
απάνω τους! Κι ως φούχτωσε με το ζερβί τον πήχυ
του δοξαριού καταμεσίς, κι άρμοσε εκεί το βέλος,
έσυρε αμέσως τη χορδή και τις πιασές του βέλους,
δίχως από τη θέση του να σηκωθεί, κι ολόισια
αντίκρυα σημαδεύοντας έρριξε τη σαγίτα,
που ως απ' την πρώτη επέρασε την τρύπα, σε κανένα
τσεκούρι δεν αστόχησε, μα διάβη απ' τόνα στ' άλλο
και πέρα το χαλκόβαρο το βέλος ξετινάχτη.
Τότε είπε στον Τηλέμαχο: «Θαρρώ πως δεν σου φέρνει
Τηλέμαχε, στο σπίτι σου ντροπή, ο ξένος πούρθε.
Και το σκοπό τον πέτυχα και ανέκοπα το τόξο
ετάνυσα· ανέγγιχτη κρατιέται η δύναμή μου
ακόμα· και όχι καθώς λεν με πλήθια καταφρόνια

τούτοι οι μνηστήρες, με βρισιές κι ονειδισμούς περίσσιους. (φ 404-27)

Οι λεπτομέρειες της σκηνής αυτής με την προσεκτική περιγραφή της πράξης του τεντώματος της χορδής του τόξου (που δεν συγκρίνεται επακριβώς ακόμη και με τις σκηνές που αναφέρονται στους τοξότες Τεύκρο και Πάνδαρο στην *Ιλιάδα*), και της σειράς των πελέκεων και την ίδια τη βολή, είναι χαρακτηριστικά της *Οδύσσειας*, όπως είναι πραγματικά το θέμα της λαμπρής παρομοίωσης που σχετίζεται τυπικά γι' άλλη μια φορά με τον αοιδό· αλλά ο τόνος και το ύφος είναι ωστόσο εκείνα της Ιλιάδας, και συμφωνούν απόλυτα με το αιφνιδιαστικά στρατιωτικό και ηρωικό υλικό.

Κάποτε το είδος εκείνο της δράσης που θυμίζει Ιλιάδα αποδεσμεύεται σε μια σκηνή που δεν είναι στρατιωτική αλλά οικιακή και σχεδόν λυρική, κι εκεί το αποτέλεσμα, 'Οδυσσειακό' τώρα στον καλύτερο εαυτό του είναι αξιοθαύμαστο:

Μα σύντας πια η Ναυσικά, 'τοιμάζοταν να ζέψει
και να διπλώσει τα σκουτιά, στη χώρα να γυρίσει,
άλλο σοφίστηκε η θεά η γλαυκόματη Παλλάδα:
Πώς νάβγει από τη φυλλωσιά ο θεϊκός Δυσσέας,
την κόρη την πανέμορφη μπροστά του να θωρήσει,
για να τον πάει συνοδευτά στην πόλη των Φαιάκων.
Και να, σε κάποια βάγια της πετά η βασιλοκόρη
τη σφαίρα της, μα ξαστοχάει· κι εδιάβη πέρα η σφαίρα,
μέσ' στα βαθιά του ποταμού. Σύγκαιρα εκείνες όλες
μακρόσυρτη έσυραν λαλιά, κι ο θεϊκός Δυσσέας
εξύπνησε· κι ως σκώθηκε και κάθισε στα φύλλα,
σε συλλογή βυθίστηκε βαθιά και στοχαζόταν:
«Αλί μου, εμέ, σε ποιων θνητών πάλι τη χώρα φτάνω;
Νάναι αλαζόνες κι άδικοι τάχα και κακοπράχτες,
για νάχουν νου θεοσεβή, και ν' αγαπούν τους ξένους;
Σαν θηλυκές ήρθαν λαλιές στ' αυτιά μου, από παρθένες.
Νεράιδες θάναι, λέω, που ζουν στις πυργωτές απάνω
βουνοκορφές και στις πηγές τις ποταμίσιες τρέχουν
και σε λιβάδια ολόχλωρα. Όμως μπορεί και νάμαι
σιμά σ' ανθρώπους, που μιλούν με των θνητών τη γλώσσα.
Μα εμπρός, ας σηκωθώ να πάω, να ιδώ κι από μονάχος».
Είπ' ο Οδυσσέας ο θεϊκός και τράβηξε και βγήκε
απ' την πυκνή τη φουντωσιά· κι απ' τα δασιά τα θάμνα
έσπασε με τα χέρια του τα δυνατά, τ' αντρίκεια
ένα κλαρί πληθιόφυλλο, τι ήθελε να σκεπάσει
τη γύμνια, πόδινε ντροπή. Κι επρόβαλε ως λιοντάρι

βουνήσιο, που ξεθάρρεψεν από τη δύναμή του
κι άτρομο ορμάει μέσ' στη βροχή, χυμάει μέσ' στον αγέρα
κι από τα δυο τα μάτια του σπίθες πετιούνται εμπρός του.
και πέφτει μέσ' στα πρόβατα και κυνηγάει τα βόδια
και στ' άγρια λάφια χύνεται, τι η πείνα το προστάζει
αρνιά να βρει και να γευτεί, χυμώντας και σε μάντρες
ακόμα, πούναι ολόκλειστες και στέριες απ' ολούθε
έτσ' όμοια εκίνησε να πάει να σμίξει ο Οδυσσέας
τις κόρες τις ωριόμαλλες, τη γύμνια κουβαλώντας·
γιατί τον είχε πια η τρανή ανάγκη του νικήσει.
Φριχτός στις κόρες φάνηκε —τον είχε φάει η άρμη—
κι ετρόμαξαν, κι άλλες εδώ κι άλλες αλλού χυθήκαν
στα βραχερά τ' ακρόγιαλα. Μονάχα η θυγατέρα
έμεινε εκεί του Αλκίνοου, τι θάρρος η Παλλάδα
της στάλαξε μέσ' στην καρδιά και άδραξε απ' το κορμί της
τον τρόμο· μηδέ σάλεψε, μόν' στάθη αντικρυστά του.
Σε συλλογή βυθίστηκε βαθιά κι ο Οδυσσέας:
Να πέσει παρακαλεστά στα γόνατα της κόρης
ή από πέρα, αντίκρυ της, να την παρακαλέσει
με λόγια του τρισεύγενα, μη λάχει και του δείξει
πού πέφτει η πόλη και σκουτιά μην τύχει και του δώσει; (ζ 110-44)

Υπάρχουν εδώ τόσα πολλά που είναι τυπικά χαρακτηριστικά της Οδύσσειας: η Αθηνά που καθορίζει την πορεία των γεγονότων, το χαριτωμένο απροσδόκητο γεγονός με τη μπάλα, οι υποψίες του Οδυσσέα και η διακριτική σύνεση σε μια καινούργια κατάσταση ενδεχόμενου κινδύνου. Ωστόσο καθώς εξορμά όπως ένα λιμασμένο λιοντάρι παίρνει ένα ρόλο και μια στάση όπως στην *Ιλιάδα*, και η Ναυσικά, επίσης, γίνεται ηρωική στη θεόσταλτη αταραξία της· κι είναι ακριβώς αυτή η ένταση ρόλων και τρόπων που δίνει στη σκηνή την ιδιαίτερη δύναμη και μαγεία.

Κι όμως η *Οδύσσεια* ως σύνολο πραγματικά δεν είναι ηρωικό ποίημα, κι αυτό μας λέει πολλά για τους περιορισμούς της, ιδιαίτερα στο ύφος και τη γλώσσα, όταν συγκριθεί με την *Ιλιάδα*. Έχει σημαντικές ιδιότητες που δεν έχει η *Ιλιάδα*, αλλά αν κανείς θέλει να την κατανοήσει σωστά τότε το λεκτικό της, χαλαρό και κάποτε σχεδόν χωρίς νεύρο, άλλοτε παράξενα πεζό, πρέπει να ληφθεί υπόψη - κυρίως γιατί χρησιμοποιείται στην υπηρεσία μιας ασυνήθιστα περίπλοκης και προσεκτικά δομημένης υπόθεσης. Ένα σημαντικό ζήτημα εδώ είναι ότι τα παλαιότερα μέρη της αφηγηματικής παράδοσης που άφησαν τα ίχνη τους στη γλώσσα του Ομήρου ήταν πιθανώς στρατιωτικού και ηρωικού χαρακτήρα. Το σύστημα της τυποποιημένης ποιητικής φρασεολογίας που επέτρεψε στην παράδοση να απλωθεί τόσο πλατιά σε χρόνο και

χώρο αντρώθηκε κατά πρώτο λόγο για να περιγράψει τις πράξεις, τα λόγια και τα ενδιαφέροντα των αριστοκρατών μαχητών, στο πεδίο της μάχης ή σε επιδρομές ή στρατοπεδευμένων γύρω από πόλεις που υπόσχονταν λεία. Αυτό δεν μπορεί να αποδειχθεί, αλλά αποτελεί κάποια ένδειξη ότι οι αρχαιόπρεπες φράσεις (εκείνες για παράδειγμα με τα συσσωρευμένα μυκηναϊκά στοιχεία) τείνουν να είναι πιο πολύ στρατιωτικές αντί να έχουν περιεχόμενο οικογενειακό ή σχετικό με περιπέτειες. Το επίθετο 'στρατιωτικός' είναι πιθανώς πολύ περιορισμένο· ανάμεσα σ' αυτά τα παλαιότερα υλικά της προφορικής ποίησης θα υπήρχαν περιγραφές θαλασσινών ταξιδιών, συμποσίων και θυσιών, που πάνε μαζί με τη μάχη και τον ηρωικό τρόπο ζωής. Ακόμη οι σκηνές πίσω από τις γραμμές ή στην Τροία μπορούσαν να βασίζονται σε αρχαϊκά υλικά. Οι προϋποθέσεις τους και η γλώσσα που χρησιμοποιούσαν για να τις εκφράζουν είναι ακόμη ηρωικές, αν και έχει κανείς στο σημείο αυτό την αίσθηση λαμπρών νέων τραγουδιών που φέρνουν τον παλιό ποιητικό εξοπλισμό σε καινούργιες περιοχές. Στην *Οδύσσεια* η εξερεύνηση μεταφέρεται ακόμη πιο πέρα. Οι σκηνές συνομιλίας και ευωχίας τραγουδιστών σε δράση και των πιο λεπτών αποχρώσεων στις συναντήσεις ανάμεσα στους άντρες και τις γυναίκες, βασίζονται σ' ένα λεξιλόγιο και μια φρασεολογία που, αν και ακόμη τυπικά, είναι επιτηδευμένες προεκτάσεις πιο πολύ παρά κατευθείαν απόγονοι της πιο σοβαρής γλώσσας της αυστηρά ηρωικής ποίησης.

Είναι, φυσικά, λάθος να θεωρούμε την *Ιλιάδα* ως πολύ παλαιό ποίημα και την *Οδύσσεια* ως πολύ νεότερο. Τις χωρίζει λίγο περισσότερο από το διάστημα μιας γενεάς το πολύ, και θα μπορούσαν ακόμη να είναι το έργο του ίδιου κύριου συνθέτη. Αυτό δεν μπορεί να αποκλειστεί. Ωστόσο διαφέρουν στην ουσία, η μια αποκλίνοντας στον αρχαϊσμό και τη συντήρηση, η άλλη νεωτεριστική και εκλεκτική. Η επέκταση των αξιών του ήρωά της (στη νεότερη σημασία) από την τιμή, το θάρρος, την επιτυχία και την αγάπη για φανταχτερά αποκτήματα έως την εγκαρτέρηση, την υπομονή, τη συνωμοσία και τις μεταμφιέσεις σε ταπεινούς ανθρώπους· των ταπεινότερων χαρακτήρων από τους μικρότερους πολεμιστές ως τους μάγους, τα μονόφθαλμα τέρατα, τους βοσκούς και τις υπηρέτριες· των μερών της από το στρατόπεδο, το πεδίο της μάχης και την πολιορκούμενη πόλη ως τα παλάτια της Πελοποννήσου, της εξοχής της Ιθάκης και των φανταστικών χωρών των περιπετειών του Οδυσσέα, βοηθάει πολύ την ποικιλία των δυνατών αισθημάτων και της δράσης, αλλά την ίδια στιγμή παρατεντώνει τα μέσα και θολώνει ελαφρά το σφρίγος της πιο παλιάς γλώσσας της ποίησης. Η ικανότητα προσαρμογής των λογότυπων για νέες χρήσεις μπορεί να φτάσει σχεδόν πάρα πολύ μακριά, κι οι πυκνές συγκεκριμένες φράσεις και οι στίχοι της *Ιλιάδας* έχουν την τάση να γίνονται αφηρημένοι κι ανακριβείς σε πολλά μέρη της *Οδύσσειας*.

Αυτό μπορεί κανείς να το δει ακόμη από μερικά χωρία που έχουν επιλεγεί για μετάφραση σ' αυτή την έκθεση (παρόλο που πρωταρχικός σκοπός τους είναι να διαφωτίσουν διαφορετικές και πιο θετικές ιδιότητες)· και ιδιαίτερα από την περιγραφή του νησιού που βρισκόταν σε μικρή απόσταση από τη χώρα των Κυκλώπων (σ. 124 κ.ε. παρακάτω), όπου το θέμα είναι ποιμενικό και λυρικό αλλά η γλώσσα κάποτε γίνεται παράξενα ασαφής κι επαναληπτική, που στηρίζεται πολύ βαριά σε συμβατικά επίθετα (ή άλλα τυποποιημένα τεχνάσματα) για την πλούσια υφή που χρειάζεται μια τέτοια περιγραφή. Είναι πολύ ανώτερη από την περισσότερη προφορική ποίηση, και πραγματικά την πιο πολλή γραπτή αφηγηματική ποίηση· η περισσότερη προφορική ποίηση έχει την τάση, όπως η Γιουγκοσλαβική, να είναι πλεονάζουσα και μονότονη· αλλά υστερεί ως προς το εξαιρετικό επίπεδο της *Ιλιάδας*, της οποίας ο παραδοσιακός τόνος και η συνεχώς ποικίλλουσα εκμετάλλευση μιας περιορισμένης κλίμακας πράξεων ταιριάζει ιδιαίτερα στην τεταμένη εκφραστικότητα οικείων συστατικών μερών του στίχου.

Το πλάτεμα της παραδοσιακής ηρωικής ατμόσφαιρας οδηγεί σ' ένα συμπληρωματικό αποτέλεσμα σε διαφορετική σφαίρα. Γιατί εκείνοι οι χαρακτήρες της Ιλιάδας που επανέρχονται στην *Οδύσσεια* έχουν την τάση να γίνονται λίγο άψυχοι και αόριστοι, σαν να μη γνώριζε ακριβώς ο ποιητής τι να τους κάνει. Αυτό δεν ισχύει για τον ίδιο τον Οδυσσέα, η ανδρεία του οποίου και η εφευρετικότητα αναπτύσσονται στο μεταγενέστερο ποίημα σ' ένα συγκινητικό και συχνά πνευματώδες αμάλγαμα κατεργάρικης εξυπνάδας και υπερεμπιστοσύνης. Αλλά ο Νέστορας, ο Μενέλαος και η Ελένη, όπως περιγράφονται διεξοδικά στις ραψωδίες γ και δ όταν ο νεαρός Τηλέμαχος τους επισκέπτεται στα παλάτια τους στην Πύλο και Λακεδαίμονα, αποδεικνύονται απογοητευτικά αδέξιοι και καθόλου δραματικοί. Το κύριο ενδιαφέρον γι' αυτούς εντοπίζεται στις αφηγήσεις τους για τα επακόλουθα της *Ιλιάδας* -τη μοίρα του Αγαμέμνονα, τον Τρωικό ίππο, τις περιπέτειες στην Αίγυπτο κατά την επιστροφή. Ο Νέστορας είναι ακόμα πιο σοφός και πιο πατρικός απ' ό,τι στο άλλο ποίημα, αλλά η τροποποιημένη απεραντολογία συνταιριάζεται με εκείνη πάρα πολλών άλλων χαρακτήρων ώστε να είναι (όπως ήταν στην *Ιλιάδα*) και ιδιόμορφη και διασκεδαστική. Ο Μενέλαος είναι περήφανος για το πλούσιο παλάτι του μ' ένα σχεδόν ταπεινό και τελείως μη ηρωικό τρόπο (δ 78-99)· η γυναίκα του Ελένη, το αμφίγνωμο παρελθόν συγκαλυμμένο με ομολογίες που δεν πείθουν για μικτά συναισθήματα όταν βρισκόταν στην Τροία, παίρνει μερικά από τα λιγότερο επικίνδυνα χαρακτηριστικά της Κίρκης καθώς προσθέτει στα ποτά ένα καταπραϋντικό φάρμακο (δ 219 κ.ε.) Υπάρχουν μορφές που είναι προϊόν όχι της ηρωικής εποχής της οποίας είναι οι φαινομενικοί επιζώντες, ούτε ακόμη οποιουδήποτε καταπιεσμένου και μειωμένου διαδόχου,

αλλά πιο πολύ μιας ποιητικής φαντασίας που κινείται λιγάκι αβέβαια σε ό,τι έχει γίνει ένα τεχνητό, σχεδόν ένα μπαλωμένο τοπίο.

Για να αντισταθμίσει αυτές τις αδυναμίες η *Οδύσσεια* είναι προικισμένη με πολύ θετικές ιδιότητες που τη χαρακτηρίζουν ιδιαίτερα. Η ποικιλία της δράσης, οι απλές αλλά αποτελεσματικές μεταβάσεις από μέρος σε μέρος, η εφευρετικότητα με την οποία τα κύρια συστατικά μέρη μιας πολύπλοκης υπόθεσης συνυφαίνονται – αυτά απαιτούσαν λεπτομέρειες σχεδιασμού μεγαλύτερες από εκείνες που χρειάζονταν για την *Ιλιάδα*, αν και οι ελιγμοί του ποιητικού πεδίου έπρεπε να ήταν επιδέξιοι και περίπλοκοι. Ύστερα υπάρχουν ειδικά υπερφυσικά στοιχεία πέρα από τις δραστηριότητες των ίδιων των ανθρωπόμορφων θεών – που, αν και ελαφρά διαφορετικοί στο χαρακτήρα από εκείνους της *Ιλιάδας*, για παράδειγμα στην αυξημένη ηθική ευαισθησία και τον αυξημένο ρόλο της θεότητας-φύλακα, ανήκουν ακόμη στο ίδιο είδος. Η *Ιλιάδα* είναι σχεδόν ελεύθερη από περίπλοκους οιωνούς αν εξαιρέσει κανείς την περίφημη θεοφάνεια στην Αυλίδα που ανακλήθηκε στη μνήμη από τον Οδυσσέα στη δεύτερη ραψωδία. Η *Οδύσσεια* είναι γεμάτη απ' αυτούς. Μαζί με τις πλαστές διηγήσεις του Οδυσσέα και τα τραγούδια του Δημόδοκου και Φήμιου αποτελούν τη χαρακτηριστική παρέκβαση του ποιήματος αυτού, μολονότι η ανεπτυγμένη παρομοίωση και οι αναμνήσεις του Νέστορα είναι πολύ τυπικές παρεκβάσεις της Ιλιάδας. Κάποτε, όπως με τις πρώιμες εμφανίσεις του φυγάδα μάντη Θεοκλύμενου, είναι επιπόλαιες και ισχνές. Αν ο μνημειακός συνθέτης απέβλεπε σ' ένα θεϊκό και μυστηριώδες στοιχείο, τότε είχε μεγαλύτερη επιτυχία σ' αυτό στα φανταστικά χωρία και σ' εκείνα που σχετίζονταν με φυσικά φαινόμενα που θα αναφερθούν σε λίγο. Παρ' όλα αυτά η ιδέα των θεών που στέλνουν ειδικά σημάδια στους ανθρώπους –σε κάποιο σημείο ο Οδυσσέας το αποζητεί, και παίρνει ταυτόχρονα δύο είδη σημείων, ένα θεϊκό ήχο βροντής και ένα ευνοϊκό λόγο από ένα παριστάμενο ανθρώπινο ον (υ 98-121)– συμφωνεί ωραία με τις μαγικές περιπέτειες που αποτελούν ουσιαστικό μέρος του ποιήματος, κι ακόμη με την υπερβολική προστασία από την Αθηνά του ευνοούμενού της Οδυσσέα. Με τη σειρά της η προστασία αυτή φαίνεται επομένως λιγότερο όμοια με παντομίμα όταν τον μεταμορφώνει μπρος πίσω από τη δική του μορφή σ' εκείνη ενός στραπατσαρισμένου γέρου ζητιάνου, ή τον ωραιοποιεί στο παραμικρότερο άγγιγμα για να εντυπωσιάσει τη Ναυσικά ή την Πηνελόπη. Υπάρχουν υπερφυσικά τεχνάσματα από τους θεούς στην *Ιλιάδα* –ο Ποσειδώνας αγγίζει ελαφρά τον Αινεία σηκώνοντάς τον εναέρια σε κάποιο σημείο (*Ιλ.* Υ 325-9)– αλλά είναι σπάνια και γίνεται υπαινιγμός σ' αυτά μονάχα εν παρόδω. Οι ποιητές από την πλευρά της παράδοσης της *Οδύσσειας* αγαπούσαν προφανώς το είδος αυτό καλύτερα, ή, ίσως μια δικαιότερη δήλωση, το βρήκαν πιο κατάλληλο στο φωτοστέφανο της

φαντασίας που μπορεί να περιβάλει ακόμη και τις πιο ρεαλιστικές σκηνές της *Οδύσσειας*.

Ο συνδυασμός αυτός φαντασίας και νατουραλισμού δίνει στο ποίημα μια από τις πιο δυνατές και ασυνήθιστες ιδιότητές του. Η ασήμαντη λεπτομέρεια ότι ο Οδυσσέας χτύπησε ένα ελάφι στο νησί της Κίρκης συνδέεται στενά μ' ένα παράξενο χωρίο στο οποίο κατοπτεύει το τοπίο από μια κορυφή και (όπως αποκαλύπτεται αργότερα) χάνεται μυστηριωδώς, τόσο ώστε δεν μπορεί να διακρίνει την ανατολή από τη δύση (κ 145-97). Όταν ξυπνά στην Ιθάκη αφού αποβιβάστηκε εκεί από το πλοίο των Φαιάκων βρίσκει το καθετί τυλιγμένο στην ομίχλη από την Αθηνά ώστε δεν μπορεί να αναγνωρίσει πού βρίσκεται (ν 187 κ.ε). Η επόμενη συνάντησή του με τη θεά είναι γοητευτική και αιθέρια, ώσπου αυτή ξαφνικά αποκαλύπτει το οικείο τοπίο και κάθονται στη ρίζα ενός ελαιόδεντρου, σαν ένα ζευγάρι χωρικών, για να σχεδιάσουν την εκδίκηση του Οδυσσέα. Καθώς ξεκινά για εκείνο το τελευταίο ταξίδι στην πατρίδα —το τελευταίο, αν εξαιρέσουμε το μυστηριώδες ταξίδι που προφήτευσε ο Τειρεσίας στο μέρος όπου οι άνθρωποι δεν χρησιμοποιούν αλάτι και παίρνουν το κουπί για λιχνιστήρι— οι Φαίακες οικοδεσπότες του μεταφέρουν δώρα και προμήθειες κάτω στην παραλία:

Κι ως στο καράβι εφτάσανε και στ' ακρογιάλι κάτω,
ευθύς στο κοίλο τ' άρμενο πήραν και τ' απιθώσαν
οι ευγενικοί ακόλουθοι, ψωμί, κρασί, ό,τ' είχαν·
ντρεμίδι εστρώσαν έπειτα, σεντόνι λιναρίσιο
στου κουφωτού του καραβιού απάνω την κουβέρτα,
για να χαρεί ύπνο βαθύ, κατάπλωρα, ο Δυσσέας.
Κι ανέβη αυτός και πλάγιασε δίχως μιλιά να βγάλει.
Κάτσαν κι οι ναύτες στους σκαρμούς, αραδιαστά με τάξη,
και την πρυμάτσα έλυσαν από την τρύπια πέτρα.
Κι ως, πίσω γέρνοντας αυτοί, τη θάλασσα ανεμίζαν
με τις παλάμες των κουπιών, ύπνος βαρύς κατέβη,
ύπνος βαθύς κι ολόγλυκος στα βλέφαρά του, όμοιος
με θάνατο. Πώς άλογα στον κάμπο πηλαλάνε,
τέσσερα αντάμα στο ζυγό, κι όλα μαζί χυμάνε,
στου καμουτσιού το χτύπημα, κι ως τρέχουν στον αέρα
παίρνουν το δρόμο ολόγυρα, όμοια ψηλά κι η πλώρη
επήδαε του καραβιού, και πίσω πορφυρένιο
κύμα τρανό εμάνιαζε στο πέλαο τ' αφρισμένο.
Έτρεχε τ' άρμενο γοργά, κι ανέμποδα δρομούσε.
Μήτε γεράκι εδύνοταν, ακόμα, να το φτάσει,
το πιο γοργό πετούμενο. Τόσο γοργά πετώντας
κι αυτό, το κύμα του πελάου έσκιζε, κι έφερνε άνδρα

όμοιο στο νου με τους θεούς, και που η ψυχή του ως τότε
πλήθια τυράγνια εγνώρισε, μέσ' σε βαριούς πολέμους,
και στα πελάη τ' ανήμερα· μα τώρα λησμονώντας
τις πίκρες, πλάγιαζε ήσυχα. (ν 70-92)

Η μετάβαση γίνεται από τη μακρινή και μαγική χώρα της Σχερίας πίσω στην πραγματικότητα των μνηστήρων στην Ιθάκη, κι ο ποιητής δημιουργεί μια εκστατική εντύπωση αχρονικότητας καθώς ο ήρωας είναι ξαπλωμένος στην εξέδρα της πρύμνης, βυθισμένος στον ύπνο που είναι σχεδόν δυσδιάκριτος από το θάνατο, ενώ το πλοίο (που αληθινά δεν χρειάζεται κουπιά, όπως αποκαλύπτεται αλλού στο ποίημα) διασχίζει με μεγαλοπρέπεια τα κύματα – αναμφισβήτητα σ' αντίθεση προς τους προηγούμενους αγώνες του Οδυσσέα με τις τρικυμίες και το ναυάγιο. Το τέλος του αξιόλογου αυτού χωρίου, που σκόπιμα φέρνει στο νου τα λόγια του προλόγου του ποιήματος, αποτελεί συμπλήρωμα στις εξωτερικές περιπέτειες του 'πολύτροπου άντρα', κι ο ύπνος που μοιάζει με το θάνατο επιβάλλει ένα είδος τελετουργικού διαλείμματος ανάμεσα σ' αυτές και τις δοκιμασίες που θα ακολουθήσουν στην Ιθάκη.

Αυτή η ιδιαίτερη σημασία του μυστηριώδους δεν είναι εντελώς νέα –ενθυμείται κανείς το νυκτερινό ταξίδι του Πριάμου στην τελευταία ραψωδία της *Ιλιάδας*, που αναντίρρητα έχει δουλευτεί εδώ κι εκεί με την *Οδύσσεια* κατά νου– αλλά οξύνεται από την προκατάληψη του ποιητή με την ιδέα του τόπου. Δεν υπάρχει κάτι εντελώς όμοιό του στην *Ιλιάδα*, παρόλο που οι παρομοιώσεις της μπορούν να ζωντανεύουν μια σκηνή στη φύση με θεαματική οικονομία και δύναμη. Ο ποιητής της *Οδύσσειας*, εξάλλου, προφανώς απολάμβανε την περίτεχνη περιγραφή παλατιών (εκείνα του Οδυσσέα, του Μενέλαου και του Αλκίνοου), της υπαίθρου (Σχερία, νησί της Κίρκης, Ιθάκη) και θαλασσινών σκηνών (ναυάγια του Οδυσσέα, το ταξίδι της επιστροφής από τη Σχερία). Ιδιαίτερα ανέπτυξε το θέμα του locus amoenus ή του 'γοητευτικού τόπου' που επρόκειτο να αποκτήσει τόση σημασία στο λατινικό και ευρωπαϊκό ειδύλλιο. Η σπηλιά της Καλυψώς είναι ζωσμένη με χλοερά δένδρα, που ονοματίζονται προσεκτικά, και με νερό που τρέχει από τις βρύσες και ποτίζει τα εκεί αγριοκλήματα (ε 63-71). Όταν ο Οδυσσέας πάει να δει τον πατέρα του, Λαέρτη, στην τελευταία ραψωδία, τον βρίσκει να περιποιείται τον κήπο του στην εξοχή· τα φυτά και τα δένδρα του σημειώνονται με αγάπη στη διάρκεια της πολύπλοκης σκηνής του αναγνωρισμού (ω 241 κ.ε.). Η διαμόρφωση και το αίσθημα της Ιθάκης της ίδιας αποδίδονται καθώς ο Οδυσσέας περπατά πάνω στις τραχιές εκτάσεις από το λιμάνι του Φόρκη στην καλύβα του Εύμαιου, κοντά στο βράχο του Κόρακα και τη βρύση Αρέθουσα, και ύστερα πίσω καθ' οδόν προς την πόλη πέρασε μιαν άλλη βρύση τριγυρισμένη

από λεύκες[1]. Τα εξωτικά μέρη που επισκέπτεται στις περιπλανήσεις του κάποτε τα πραγματεύεται με μεγαλύτερη βιασύνη, αλλά το νησί της Κίρκης, όπως και εκείνο της Καλυψώς, και η σκηνή με τη Ναυσικά στην ακροθαλασσιά κοντά στο στόμιο του ποταμού ζωντανεύονται προσεκτικά· το ίδιο τα λιμάνια, το ιερό και η αγορά της πόλης της Σχερίας, καθώς ο Οδυσσέας μπαίνει σ' αυτή μεταμφιεσμένος[2].

Το τοπίο δεν είναι από φυσικού του ηρωικό θέμα —είναι πολύ επιρρεπές να κατοικηθεί από χωρικές και άλλες κοσμικές υπάρξεις— όμως ο αοιδός της *Οδύσσειας* το διαμόρφωσε σ' ένα σπουδαίο συστατικό του ποιήματός του. 'Ο ήλιος έδυσε κι όλοι οι δρόμοι σκιάστηκαν' — ακόμη και αυτή η επαναλαμβανόμενη φράση, χαρακτηριστική της *Οδύσσειας*, δείχνει ένα είδος οπτικής φαντασίας που, αν επενεργεί σποραδικά μέσα σ' ολόκληρη την ηρωική παράδοση, βρίσκει την πληρέστερη έκφρασή της στο μυστηριώδες σκηνικό του ποιήματος. Ας προσέξουμε τη νωχελική περιγραφή της λεπτομέρειας, όχι τόσο της ίδιας της χώρας των Κυκλώπων, όσο του μικρού νησιού που βρίσκεται σε μικρή απόσταση από την παραλία όπου ο Οδυσσέας και οι σύντροφοί του τραβούν στην παραλία το πλοίο τους στα βάθη της νύχτας:

Φύγαμε κείθε ολόγνοιαστοι και βαρυπικραμένοι
κι αράξαμε στων άνομων Κυκλώπων τα λημέρια.
Αυτοί, πάντα κακόπραγοι, με των θεών θαρρεύουν
τη δύναμη· κι ούτε ποτέ φυτεύουν, μήτε οργώνουν.
Όλα στα χέρσα χώματα, και στάρια και κριθάρια,
εκεί φυτρώνουν άσπαρτα· τ' αμπέλια φορτωμένα
τρανά σταφύλια, απ' τις βροχές τις Διόσταλτες θρεμμένα,
τους δίνουν το γλυκό κρασί. Βουλές, μαθές, δεν έχουν
μηδέ που κάνουν σύναξες κι ούτε από δίκιο ξέρουν.
Ζουν στα βουνά, κατάκορφα, μέσ' στα βαθιά τα σπήλια
και κυβερνάει καθένας τους μονάχα τα παιδιά του
και τη γυναίκα του, κι ουδέ πόχει έγνοια για τους άλλους.
Παρόξω από του λιμανιού το έβγα ένα νησάκι
απλώνεται κι ούτε σιμά μήτε κι αλάργα είναι
απ' των ανήμερων, μαθές, Κυκλώπων τα λημέρια.
Πνιχτό στα δένδρα, απάνω του κρατάει άμετρα γίδια
άγρια· εκεί ποτέ θνητού ποδάρι δεν πατάει,
να τα σκορπίσει εδώ κι εκεί, κι οι κυνηγοί που τρέχουν
κι ιδροκοπούν μέσ' στα πυκνά τα δάσια κι ανεβαίνουν
και σέρνονται ως τ' απάτητα, ψηλά, τα κορφοβούνια,

1. Οδ. ν 345, ξ 1-4· ν 408· ρ 204-11.
2. Οδ. ζ 291-4, η 43-5.

εκεί δεν μπαίνουνε ποτέ. Μηδέ κοπάδια βόσκουν,
μήτε οργωμένη γη θωρείς. Άσπαρτα είν' όλα γύρω,
κι ολοχρονίς ανόργωτα, κι από θνητούς παντέρμα.
Μονάχα βελαζάρικα αγριόγιδα βοσκάνε.
Γιατί κοκκινομάγουλα οι Κύκλωπες καράβια
δεν έχουν, μήτε καραβιών τεχνίτες να τους φκιάσουν
πλεούμενα ωριοκούπαστα, να μπαίνουν ν' αρμενίζουν
για τις δουλειές τους, νάρχονται κάθε φορά που θέλουν
σε πολιτείες αλαργινές, ως κάνουν οι ανθρώποι,
που ταξιδεύουν στα πελάη να σμίξουν μ' άλλο κόσμο.
Θα δύνονταν στ' ώριο νησί πλήθιοι θνητοί να ζήσουν.
Τ' είναι καλά τα χώματα και θάχαν να σοδειάζουν
κάθε καρπό στην ώρα του. Παντόγυρα λιβάδια,
πληθιόνερα, αφροχώματα κατέβαιναν ως κάτω
στην αφρισμένη θάλασσα. Εκεί θαρρώ τ' αμπέλια
ολοχρονίς θα κάρπιζαν και γηρατειά δε θάχαν.
Κι είναι στρωτή γι' αλέτρι η γη και πάντα θα θερίζαν
βαθιά-βαθιά την ώρα του το θρασεμένο στάρι,
τι είναι παχιά ως κάτω η γη. Και το καλό λιμάνι,
τ' απάνεμο δεν έλειπε. Ήταν να το ζηλεύεις.
Ούτε σχοινιά χρειάζονταν να δέσεις το καράβι,
μήτε να ρίξεις άγκυρα, μηδέ και παλαμάρια.
Φτάνει μονάχα ν' άραζες πλάι στη στεριά άκρη άκρη.
Θάστεκε τ' άρμενο ήσυχο πολυκαιρνά στον τόπο,
ωσότου οι ναύτες νάβαναν στο νου ξανά ταξίδι,
κι ούριο να βλέπαν άνεμο να πνέει για τα πανιά τους.
Νερά καθάρια κρύσταλλο στου λιμανιού τήν άκρη
κελαρυστά αναβρύζανε μέσα βαθιά από σπήλιο
κι ισκιώναν γύρω τα νερά πλήθιες δροσάτες λεύκες. (ι 105-41)

Κάποτε ένα σημαντικό επεισόδιο ξεχωρίζεται στην αρχή του με μια λεπτομερή περιγραφή, εξοπλισμού ή τοποθεσίας για παράδειγμα· αλλ' αυτό δεν εξηγεί εντελώς την απεικόνιση του νησιού σε τέτοιο μάκρος. Η ηπειρωτική χώρα που δεν χρειαζόταν 'φύτεμα ή όργωμα' φαίνεται να προκάλεσε την περιγραφή ενός ιδανικού τοπίου που ανέμενε ανάπτυξη, αλλά και μοναχικού και γι' αυτό λίγο μυστηριώδους, επειδή ήταν αμόλευτο από τους ανθρώπους. Σίγουρα οι στίχοι συσσωρεύτηκαν ο ένας απάνω στον άλλο σχεδόν τυχαία, και η έννοια αρχίζει να κομπιάζει μ' εκείνα τα ανύπαρκτα πλοία των Κυκλώπων. Σταθεροποιείται και πάλι με την ανάπτυξη του ιδεώδους λιμανιού, ένα θέμα που επαναλαμβάνεται αλλού, και θα πρέπει να ήταν ένα επίμονο όνειρο των ομηρικών ακροατηρίων και των αποικιστών προκατόχων τους· κι η σπη-

λιά φαίνεται να προεικονίζει τη σπηλιά των Νυμφών στο μυχό του λιμανιού του Φόρκη στην Ιθάκη, όπου ο Οδυσσέας αποθέτει το θησαυρό του κι όπου όμοια μια θεότητα τον οδηγεί.

Το είδος αυτό της επαναχρησιμοποίησης και της προσεκτικής παραλλαγής των θεμάτων οδηγεί σ' ένα ζήτημα που έχει ήδη θιγεί. Πώς μπορεί ένα τόσο μακρό και περίπλοκο ποίημα όπως αυτό να έχει συντεθεί προφορικά, χωρίς τη βοήθεια (εκτός ίσως σ' ένα μικρότερο βαθμό) της γραφής; Η απάντηση εν μέρει έχει αναμφίβολα δοθεί από την παρατήρηση ότι οι Ομηρικοί στίχοι έχουν γίνει σε σημαντική έκταση από στερεότυπες φράσεις που σχεδιάστηκαν για να συμπληρώσουν τα τρία ή τέσσερα κύρια τμήματα του εξαμέτρου στίχου. Αυτό δίνει την ένδειξη για τη χωρίς προσπάθεια σύνθεση στίχων και ξεχωριστών χωρίων· αλλά πώς τα χωρία ενώθηκαν για να σχηματίσουν ένα τέτοιο μεγάλο και περίπλοκο σύνολο, και γενικά με τέτοια εντυπωσιακή συνέπεια; Η απάντηση εδώ πρέπει να είναι ότι η μεγάλης κλίμακας αφήγηση έχει συντεθεί στο μεγαλύτερο μέρος από τυπικά διηγηματικά στοιχεία ανάλογα με τους λογότυπους μικράς κλίμακας ή τις σταθερές μονάδες-φράσεις. Τα μεγαλύτερα αυτά συστατικά μέρη είναι μοτίβα ή θέματα, και ποικίλλουν από μικρότερες αλληλουχίες δράσης ή σκέψης (όπως στην αρχή του χωρίου που μόλις αναφέρθηκε, όπου 'συνεχίσαμε τον πλουν, κι ύστερα αντικρύσαμε μιαν άλλη ξηρά' είναι επαναλαμβανόμενο μοτίβο θαλασσινών περιπετειών) σε πιο πλατιά θέματα όπως εκείνο της άγνωστης νήσου στο ίδιο χωρίο, ή να αφήνεται κανείς στην επιείκεια των ξένων όπως στο χωρίο στη σ. 117 κ.ε., και βασικά αφηγηματικά σχήματα όπως εκείνο ενός θνητού που αγαπιέται από ένα θεό ή μια θεά που απορρίπτεται απ' αυτόν, όπως στο χωρίο της Καλυψώς στη σ. 112. Θέματα διαφορετικού σκοπού και περιεχομένου μπορούν βέβαια να ανιχνευτούν και στην *Ιλιάδα*· αλλά η συνολική δράση είναι εκεί περισσότερο περιορισμένη, κι η πλατιά εξάπλωση θεμάτων είναι λιγότερο σημαντική από την παραλλαγή ενός περιορισμένου αριθμού, ιδιαίτερα εκείνων που αναφέρονται σε μονομαχίες (συμπεριλαμβανομένου του εκσφενδονισμού όπλων που δεν βρίσκουν το στόχο ή στη συνέχεια ευστοχούν) ή την έκβαση μιας μαζικής μάχης. Στην *Οδύσσεια* η μεγαλύτερη περιπλοκή και ποικιλία δράσης βασίζονται σε μια ακόμη πιο πολύ ανεπτυγμένη παράταξη θεμάτων, μαζί με μια πιο εξειδικευμένη εφαρμογή της τέχνης της επανάληψης και της παραλλαγής – ή, για να ακριβολογήσουμε περισσότερο, επανάληψη μεταμφιεσμένη με παραλλαγή. Με τα μέσα αυτά ο κύριος ποιητής της *Οδύσσειας* μπόρεσε να χτίσει την πελώρια κατασκευή, που τώρα μπορεί να ιδωθεί πιο εύκολα πως βρίσκεται μέσα στις ικανότητες ενός προικισμένου τραγουδιστή – κι αργότερα, και μ' έναν τρόπο μάλλον διαφορετικό, των ουσιαστικά αγράμματων αναπαραγωγών. Με τον καθορισμό των μέσων σαν

κάτι παραπάνω από ένα απλά τεχνικό ή ιστορικό ζήτημα, γιατί η ποίηση μπορεί να εκτιμηθεί με μεγαλύτερη ακρίβεια ως η επινοητικότητα του ποιητή, και στη γλώσσα και στη δύναμη να επαναλαμβάνει, να επεκτείνει και να ποικίλλει έναν κύκλο αφηγηματικών θεμάτων, κατανοούνται καλύτερα. Αυτό είναι το είδος της προσέγγισης (μάλλον, παρά η εγκαθίδρυση της ειδικής 'προφορικής ποιητικής' την οποία επιζητούν μερικοί κριτικοί) με την οποία μπορούμε να φτάσουμε σε μια πληρέστερη εκτίμηση του σχήματος και της κατασκευής της *Οδύσσειας*.

Πέρα από το επίπεδο των μικρότερων μοτίβων, τα μείζονα θέματα του ποιήματος μπορούν να διαιρεθούν σε διάφορες συμπλεκόμενες κατηγορίες. Πρώτα, σε μια αυθαίρετη σειρά, είναι τα παραμυθικά θέματα. Είναι φανερό στον καθένα που τα διαβάζει ότι οι θαλασσινές περιπέτειες του Οδυσσέα, που καταλαμβάνουν από την πέμπτη ως τη δωδέκατη ραψωδία ή σχεδόν το ένα τρίτο του ποιήματος, ανήκουν στο είδος της λαϊκής διήγησης που είναι γνωστή ως παραμύθι· και ότι πολλές από τις αφηγηματικές τους ιδέες (όπως η απόδραση από ένα μονόφθαλμο ή τυφλό γίγαντα, ο ασκός των ανέμων, ή η όμορφη βασιλοπούλα που βοηθάει τον ήρωα όπως η Ναυσικά βοήθησε τον Οδυσσέα) είναι κοινά σε διάφορες λαϊκές παραδόσεις σ' όλο τον κόσμο. Τα παραμύθια επικαλύπτουν τους μύθους και παίρνουν πολλές μορφές. Σίγουρα η θεματική αυτή τάξη λειτουργεί έξω από, αλλά και μέσα στα αυστηρά όρια των θαλασσινών περιπετειών. Η επιτυχία ενάντια σε προφανώς ανυπέρβλητα εμπόδια είναι ένα ολοφάνερο παραμυθένιο στοιχείο και εξηγείται με παράδειγμα όχι μόνο στην περίπτωση του Οδυσσέα που δραπετεύει από τον Κύκλωπα αλλά και στο θρίαμβό του πάνω στους μνηστήρες πίσω στον καθημερινό κόσμο. Μια λαϊκή παραμυθική μορφή είναι ο κατεργάρης, και ο Οδυσσέας, πιο πολύ από τον Ερμή, τον Σίσυφο ή τον Αυτόλυκο, είναι το κυριότερο ελληνικό υπόδειγμα. Έξυπνες ιδέες, όπως το μοτίβο Κανείς του επεισοδίου του Κύκλωπα ή, πιο αδύναμα, εκείνη της απόκρυψης του θανάτου των μνηστήρων με τον ισχυρισμό ότι γινόταν ένας χορός στο παλάτι, είναι μια ειδικότητα του κατεργάρη, ενώ η μεταμφίεση, που παίζει μεγάλο ρόλο στο δεύτερο μισό της *Οδύσσειας*, είναι μια άλλη. Η σύζυγος που περιτριγυρίζεται από μνηστήρες όταν ο άντρας της θεωρείται πεθαμένος είναι ένα δημοφιλές παραμυθικό θέμα: συχνά αναπτύσσεται από την ιδέα της αναβολής του γάμου μ' ένα τέχνασμα, όπως κάνει η Πηνελόπη με το σάβανο που υφαίνει την ημέρα και το ξηλώνει τη νύχτα, ή εναλλακτικά με μια δοκιμασία (εδώ, του τόξου και των πελέκεων) ή μια αναζήτηση. Στο τέλος ο σύζυγος επιστρέφει πάνω στην ώρα και λογαριάζεται με τους μνηστήρες με διάφορους τρόπους· το κεντρικό αυτό θέμα ανήκει σε πολλές διαφορετικές παραδόσεις, και είναι τόσο δημοφιλές επειδή είναι πικάντικο και δραματικό, κι ωστόσο έχει έρει-

σμα στην ίδια τη ζωή, καθώς επίσης και για την ικανότητα επεξεργασίας που έχει με την προσκόλληση διαφόρων μοτίβων εξυπνάδας.

Ένας σημαντικός τρόπος ανάπτυξης των παραμυθικών αυτών θεμάτων, που ισχύει γι' άλλους τύπους επίσης, είναι η επανάληψή τους με διάφορες μορφές και με διάφορους βαθμούς επεξεργασίας. Πολλά από τα θέματα της *Οδύσσειας* χρησιμοποιούνται ξανά και ξανά με ελαφρά διαφορετικούς μανδύες - που μπορούμε να δούμε πολύ εύκολα σε μερικούς από τους ντουμπλαρισμένους χαρακτήρες. Ο καλός χοιροβοσκός Εύμαιος βρίσκει ένα μικρότερο αρσενικό ταίρι στον καλό βουκόλο Φιλοίτιο, κι ένα θηλυκό ταίρι στην τροφό Ευρύκλεια, που με τη σειρά της έχει μιαν ελάσσονα σκιά, την οικονόμο Ευρυνόμη. Αλλά ο Εύμαιος έχει επίσης ένα αντίθετο πανομοιότυπο στον κακό αιπόλο Μελάνθιο, που έχει μια αδελφή με το ίδιο σχεδόν όνομα, τη Μελανθώ, που είναι το ίδιο κακιά και αντισταθμίζει τις καλές υπηρέτριες, ανάμεσά τους την Ευρύκλεια. Γιατί η αρχή του διπλασιασμού του θέματος περιλαμβάνει κι εκείνη της αντιστροφής· έτσι ο Οδυσσέας έχει ένα φύλακα άγγελο στην Αθηνά κι αντίστοιχα ένα θεϊκό εχθρό στον Ποσειδώνα, που με τη σειρά του παραλληλίζεται συνοπτικά από τον Ήλιο, όταν οι σύντροφοι του Οδυσσέα σφάζουν τα βόδια του. Το θέμα της νύμφης ή της θεάς που κατακρατεί τον ήρωα στο νησί της και μοιράζεται το κρεβάτι της μαζί του χρησιμοποιείται πρώτα με την Καλυψώ κι ύστερα με την Κίρκη, κι ο ποιητής εφαρμόζει την τέχνη της παραλλαγής για να κάνει τα επεισόδιά τους σαφώς διαφορετικά, παρόλο που στην πραγματικότητα από δομική πλευρά είναι σχεδόν πανομοιότυπα.

Μια άλλη κατηγορία θεμάτων της Οδύσσειας αποτελείται από καθολικά δραματικές πράξεις ή συνέπειες δράσης· από μια άποψη η κατηγορία αυτή υποτάσσει την παραμυθική, χωρίς όμως να τονίζει ιδιαίτερα τη φαντασία ή την εξυπνάδα. Η υπερπήδηση φαινομενικά αξεπέραστων δυσκολιών είναι ένα τέτοιο θέμα (για να το τοποθετήσω στην πιο γενική και αφηρημένη μορφή του) και ο Οδυσσέας το δείχνει επανειλημμένα με παραδείγματα. Κάποτε είναι προτιμότερο να μιλά κανείς πιο πολύ για αφηγηματικά τεχνάσματα παρά για θέματα, όπως όταν ο τραγουδιστής παρεμβάλλει μια μακρά παρέκβαση σε μια κρίσιμη στιγμή (όπως η αναγνώριση του κυρίου της από την Ευρύκλεια διακόπτεται βασανιστικά σε όχι λιγότερο από εβδομήντα στίχους με την ιστορία του πώς ο Οδυσσέας απέχτησε για πρώτη φορά την ουλή που τον αποκαλύπτει, τ 392-466) ή στρέφεται απροσδόκητα σε μια διαφορετική σκηνή δράσης, για παράδειγμα από το παλάτι στην Ιθάκη πίσω στον Τηλέμαχο στην Πελοπόννησο. Αναγνώριση στην ευρύτερη έννοια είναι μια άλλη αφηγηματική ιδέα πλατιάς εφαρμογής. Βρίσκεται στην καρδιά του *Οιδίποδα Τυράννου,* αλλά υπογραμμίζει εξίσου τις σκέψεις και τη συμπεριφορά του

Τηλέμαχου και της Πηνελόπης στη σύγχυσή τους για τον Οδυσσέα, του Μενέλαου και του Αλκίνοου καθώς σε διάφορες ευκαιρίες διερωτώνται ποιος μπορούσε να ήταν ο άγνωστος φιλοξενούμενός τους, ή των μνηστήρων καθώς αντικρίζουν τον προηγούμενο ζητιάνο και ανακαλύπτουν τη μοίρα τους.

Μια τρίτη επικαλυπτική κατηγορία περιλαμβάνει θέματα που αναμφίβολα παρουσιάστηκαν σε άλλα προφορικά ποιήματα αλλά αναπτύχθηκαν ειδικά για τους σκοπούς της Οδύσσειας. Το να διηγείται κανείς μια ψεύτικη αφήγηση για να κρατήσει την ταυτότητά του κρυφή πρέπει να χρησιμοποιήθηκε αλλού, αλλά με τον Οδυσσέα γίνεται σχεδόν πάθος και οι πλαστές του περιπλανήσεις σαν Κρητικού πρόσφυγα, ή Φοίνικα αιχμαλώτου ή ταξιδιώτη, γίνονται ένα σημαντικό κι επαναλαμβανόμενο στοιχείο του ποιήματος. Συμπληρωματικό είναι το θέμα της δυσπιστίας εν όψει της αξίωσής του ότι γνωρίζει πως ο 'πραγματικός' Οδυσσέας βρίσκεται καθ' οδόν ή είναι κιόλας στην Ιθάκη. Ο Εύμαιος στη δέκατη τέταρτη ραψωδία (115-408) και η Πηνελόπη στη δέκατη ένατη (505 κ.ε) φτάνουν την αμφιβολία και δυσπιστία σε σχεδόν εκνευριστικά άκρα. Φυσικά παραπλανήθηκαν πρωτύτερα από ψεύτικους διεκδικητές κι ο σκεπτικισμός της Πηνελόπης είναι επιπρόσθετα μια όψη της δυσπιστίας που πρέπει να δείχνει προς τους μνηστήρες· αλλά είναι σαφές ότι ο ποιητής της *Οδύσσειας* βρήκε την ιδέα αυτή πολύ της αρεσκείας του ως θέματος παραλλαγής κι επεξεργασίας, και τη χρησιμοποίησε στην υπηρεσία της εναγώνιας αναμονής και της σκιαγράφησης χαρακτήρων.

Η άφιξη σε ξένη χώρα είναι ένα άλλο κοινό θέμα, που είναι βέβαιο ότι συμβαίνει στα παραμύθια, όπως στις θαλασσινές περιπέτειες, αλλά αναπτύχθηκε μ' έναν ειδικό τρόπο στην *Οδύσσεια*, όπου η άφιξη μεταμφιεσμένου ακολουθείται επανειλημμένα από προσεκτικές προσπάθειες να επιβάλει την αξία του και να κερδίσει κοινωνική θέση πριν γίνει η τελική αποκάλυψη της ταυτότητας. Το θέμα απαντά και όταν ο Οδυσσέας φτάνει στη χώρα των Φαιάκων (με τη Ναυσικά και τον πατέρα της Αλκίνοο) και στην ίδια την Ιθάκη (με τον Εύμαιο και την Πηνελόπη)· αλλά σε μια κολοβωμένη μορφή προσδιορίζει την αργοπορία στην επιβολή της ταυτότητας του Τηλέμαχου όταν φτάνει στο παλάτι του Μενέλαου και της Ελένης στην τέταρτη ραψωδία (20-170) - μια σκηνή που δεν μπορεί να γίνει σωστά κατανοητή χωρίς τη γνώση του γενικού αυτού θέματος και τη συνολική του ανάπτυξη. Στην περίπτωση αυτή φαίνεται ότι είναι η ντροπαλότητα πιο πολύ παρά η πονηριά που τον εμποδίζει να πει ποιος είναι· όταν αναφέρεται ο πατέρας του, καλύπτει το πρόσωπό του με τον μανδύα για να κρύψει τα δάκρυά του, κι αυτό πάλι είναι ένα μοτίβο που ξαναχρησιμοποιείται, όχι μια φορά αλλά δύο φορές, όταν ο Οδυσσέας αποκρύβει επίμονα την ταυτότητά του από τους Φαίακες. Σαν τελικό παράδειγμα αυτής της κατηγορίας, ο ποιητής κάνει συνεχώς χρή-

ση της ιδέας ατόμων που αποκαλύπτουν τη σταθερή τους πίστη στο χαμένο Οδυσσέα ξεσπώντας σε θρήνο γι' αυτόν μόλις αναφερθεί το όνομά του· αυτό συμβαίνει στον Τηλέμαχο στην παρουσία της Αθηνάς, και στόν Εύμαιο, στον Τηλέμαχο και στον Φιλοίτιο, στον καθένα με διαφορετικό τρόπο, στην παρουσία του ίδιου του μεταμφιεσμένου Οδυσσέα[1].

Ακριβώς με τη χρήση και την επαναχρησιμοποίηση τέτοιων θεμάτων ο κύριος συνθέτης του ποιήματος κατόρθωσε να οικοδομήσει ένα φαινομενικά πολύ περίπλοκο θέμα μ' ένα σχετικά μακρό αριθμό στοιχείων που παραλλάσσονταν συνεχώς και αναπτύσσονταν εκ νέου. Σαν ένα περαιτέρω είδος θέματος-συστατικού είχε στη διάθεσή του όλη την παράδοση της πτώσης της Τροίας και τον άμεσο αντίκτυπό της — έναν πυρήνα ιστορικού γεγονότος, ίσως, που το θυμόντουσαν με αυξανόμενη ανακρίβεια και ύστερα το δούλεψαν σε πεζές ιστορίες και, αναμφίβολα αρκετά νωρίς, σε μικρά ποιήματα. Ο ποιητής της *Οδύσσειας* αποφεύγει προσεκτικά να επαναλαμβάνει οποιοδήποτε μέρος της ίδιας της *Ιλιάδας*, αλλά κάνει χρήση αφηγήσεων για την κατασκοπευτική αποστολή στην Τροία, για την πτώση της πόλης, για τη φιλονικία του Αίαντα και Οδυσσέα και για τις διαφορετικές τύχες των Αχαιών που επέζησαν καθώς επιστρέφουν στην πατρίδα. Πάνω απ' όλα αναφέρεται λεπτομερώς και στην αρχή και προς το τέλος του ποιήματος ο θάνατος του βασιλιά Αγαμέμνονα από την Κλυταιμήστρα και τον Αίγισθο (αν και το περιεχόμενο της 24ης ραψωδίας συνεπάγεται μια από τις σπάνιες περιπτώσεις μεθομηρικής επεξεργασίας)[2]. Ο Ορέστης επανειλημμένα προβάλλεται στον Τηλέμαχο ως παράδειγμα νεανικής σταθερότητας και αποφασιστικότητας, όπως ακριβώς ο Οδυσσέας προειδοποιείται να μην επιστρέψει στο σπίτι του φανερά και να διακινδυνεύσει την τύχη του Αγαμέμνονα. Το παράδειγμα, το προειδοποιητικό αφήγημα, είναι ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο της *Ιλιάδας* (ιδιαίτερα στην ιστορία της οργής του Μελεάγρου που λέγεται στον Αχιλλέα, *Ιλ.* Ι 527-605) όπως και της *Οδύσσειας* καί αναμφίβολα ήταν κοινό στοιχείο σε αρκετό ή στο περισσότερο τμήμα της προφορικής ηρωικής ποίησης.

Η πρακτική της θεματικής παραλλαγής μπορεί να ήταν μια ενθάρρυνση για δευτερεύουσα επέκταση όπως και μια κατά πρώτο λόγο βοήθεια σε μεγάλης κλίμακας σύνθεση. Υπάρχουν τμήματα της *Οδύσσειας* που είναι πιο σίγουρα από οτιδήποτε το αποτέλεσμα ραψωδικής επεξεργασίας (πέρα από το σποραδικό μοναχικό στίχο) στην *Ιλιάδα*. Το ταξίδι του Οδυσσέα στον κόσμο των νεκρών στην ενδέκατη ραψωδία ενσωματώνει ένα πιθανώς οικείο και παραδοσιακό θέμα· αλλά η συνάντησή του με τον Τειρεσία, τη μητέρα του και μερικούς νεκρούς συντρόφους του παίρνει μια καθαρά ιδιαίτερη στροφή

1. *Οδ.* α 158-68, ξ 61-71, π 112-20, υ 185-210.
2. *Οδ.* α 35-43, 298-302· ω 19-22, 96 κ.ε., 191-202.

όταν τον φανταζόμαστε να περιφέρεται στον ίδιο τον κάτω κόσμο και να κοιτάζει τους μεγάλους αμαρτωλούς να τιμωρούνται (*Οδ.* λ 568-600) - κι απ' αυτό προηγείται ένας κατάλογος διάσημων ηρωίδων που είναι πολύ ακατάλληλος αν όχι καθαρά ύποπτος (λ 235-329). Το θέμα του κάτω κόσμου χρησιμοποιείται πάλι, μια φορά ακόμη ίσως από ένα μιμητή, στην περίεργη 'Δεύτερη Νέκυια' που αρχίζει τη ραψωδία 24, όταν οι ψυχές των νεκρών μνηστήρων οδηγούνται στον κάτω κόσμο από τον Ερμή περνώντας από τοποθεσίες που είναι εντελώς συνηθισμένη ομηρική άποψη του Άδη. Αλλά ύστερα το μεγαλύτερο μέρος της 24ης ραψωδίας προφανώς δουλεύτηκε ξανά και επεκτάθηκε από ένα μικρότερο πυρήνα, ίσως από ραψωδούς τον έβδομο ή τις αρχές του έκτου αιώνα π.Χ., που έστρεψαν τις δεξιοτεχνικές τους ικανότητες στα πιο δημοφιλή μέρη του κειμένου πριν καταγραφεί ολόκληρο, κάπου στον έκτο αιώνα, για να ελέγχει τους συναγωνισμούς απαγγελίας στους Παναθηναϊκούς αγώνες.

Αυτά για την τεχνική της κατασκευής και την προοδευτική επεξεργασία. Τι μπορεί να ειπωθεί για το ποίημα στο σύνολό του από τη σκοπιά ενός έργου της φαντασίας - γιατί ένα ποίημα ως σύνολο, όποια κι αν ήταν τα υλικά που προϋπήρχαν και οι τεχνικές της επανάληψης, αναμφισβήτητα παραμένει; Μπορεί να κριθεί σε δύο επίπεδα. Στο πρώτο και πιο επιφανειακό είναι σαφώς μια πλούσια και ευχάριστη ιστορία, ρέουσα και επιδέξια στην έκφραση που κατά διαστήματα υψώνεται σε μεγάλη ποίηση. Κάποτε η ορμή ταλαντεύεται, ιδιαίτερα στις συνομιλίες έως τις συνωμοσίες του δεύτερου μέρους· αλλά η επιδέξια διαφοροποίηση βασικών θεμάτων και ο συνδυασμός παραμυθικών περιπετειών με τις Τρωικές μνήμες έως τις ιδιαίτερες ιδέες, όπως το ταξίδι του Τηλέμαχου στην Πελοπόννησο, δίνει τη δυνατότητα στο κεντρικό θέμα της επιστροφής του Οδυσσέα και στην εκδίκηση να υποστηρίξει τη συμπαγή του πραγμάτωση. Σ' ένα δεύτερο και πιο βαθύ επίπεδο το ποίημα εστιάζεται ζωηρά στον κεντρικό του χαρακτήρα, τον Οδυσσέα. Αυτό που διακηρύσσεται στους πρώτους του στίχους:

> Πες μου για τον πολύτροπο, τον Οδυσσέα, ω μούσα,
> τον άνδρα που παραδαρμούς εγεύτηκε περίσσιους,
> την ιερή ως διαγούμισε την πόλη της Τρωάδας,
> και πολιτείες περπάτησε πολλές στη γης απάνω
> και τις συνήθειες έμαθε πολλών στον κόσμο ανθρώπων,
> και πλήθια ετρύγησε δεινά στα πέλαγα, ως εμόχτα
> ν' αποξεφύγει το χαμό, και να διαγείρουν πίσω
> μια μέρα κι οι συντρόφοι του στο πατρικό τους χώμα. (α 1-8)

Η απελευθέρωσή του από την Καλυψώ είναι το πρώτο θέμα που συζητείται ανάμεσα στους θεούς, αμέσως ύστερ' απ' αυτόν τον πρόλογο, και παρόλο που

τυπικά απουσιάζει από τη σκηνή μέχρι την πέμπτη ραψωδία είναι παρών στις σκέψεις και τις λέξεις του καθενός. Από κει κι έπειτα είναι σχεδόν συνεχώς το κέντρο της προσοχής.

Οι λέξεις 'βλέποντας τις πόλεις και γνωρίζοντας το νου πολλών ανθρώπων' κάποτε έπεισαν τους κριτικούς ότι ο κύριος συνθέτης ισχυρίζεται ότι η πείρα του Οδυσσέα είναι και ψυχική και πνευματική. Στην πραγματικότητα η έκφραση ίσως δεν σημαίνει τίποτα περισσότερο απ' ότι ανάμεσα στην Τροία και την Ιθάκη επισκέφθηκε πολλά μέρη και είχε συχνά την ευκαιρία να διερωτηθεί αν οι κάτοικοι ήταν 'περήφανοι, άγριοι και άδικοι ή φιλόξενοι και θεοσεβείς' (για παράδειγμα στη ζ 120 κ.ε.). Ωστόσο το ποίημα αποκαλύπτει, στο τέλος, πράγματα γι' αυτόν που τον υψώνουν πάνω από το επίπεδο ενός αποφασιστικού, πολυμήχανου και τυχοδιωκτικού χαρακτήρα. Αναντίρρητα μερικά από τα επεισόδια δεν τον ανυψώνουν πάνω απ' αυτά· όποιος και νάταν ήρωας στις θαλασσινές περιπέτειες σε προηγούμενες παραλλαγές, ή σε πιο απλές αφηγήσεις για την επιστροφή στην πατρίδα κάποιου χαμένου για πολύ καιρό βασιλιά, μπορούμε να είμαστε αρκετά σίγουροι ότι ο ρόλος του ήταν απλώς να επιτύχει να είναι ηρωικός και τίποτα περισσότερο. Η εντύπωση που δίνει η *Οδύσσειά* μας ως σύνολο είναι μάλλον διαφορετική. Είναι απλώς η πολλαπλότητα των επιτυχιών του που τον υψώνει σε άλλο επίπεδο; Ασφαλώς όχι· είναι κάτι που έχει να κάνει, μάλλον, με την αλληλεπίδραση των διαφόρων περιστάσεων στις οποίες βρίσκει τον εαυτό του, μαζί με τις αντιδράσεις σ' αυτές και τα αποτελέσματα που προκαλεί έτσι πάνω στους άλλους.

Γιατί είναι σημάδι της δυνατής κεντρικής σύλληψης του μνημειώδους ποιήματος το γεγονός ότι όλοι οι χαρακτήρες του (εκτός από λίγες προσθήκες στις σκηνές του κάτω κόσμου) επηρεάζονται τόσο αποφασιστικά από τον Οδυσσέα. Κανένας τους δεν είναι από την άποψη αυτή περιττός, και κανένας δεν θεωρείται ως ένας απλός μηχανισμός για την πρόκληση νέων επεισοδίων. Το ταξίδι του Τηλέμαχου παρακινήθηκε από την απόφασή του να ανακαλύψει την τύχη του πατέρα του, και οι οικοδεσπότες του, ο Νέστορας και ο Μενέλαος, κατατρύχονται κι οι ίδιοι από τις μνήμες του άντρα. Οι μνηστήρες προσπαθούν επανειλημμένα να πείσουν τον εαυτό τους ότι είναι νεκρός, κι όλη η κατάσταση στο παλάτι, κυρίως η απογοήτευση και σύγχυση του Τηλέμαχου και της Πηνελόπης, βασίζεται στο δίλημμα που δημιουργήθηκε από την μακρά απουσία του Οδυσσέα. Η Καλυψώ η 'δολερή' χρειάζεται για να εγκαινιάσει το δίλημμα εκείνο· ο ίδιος ο Οδυσσέας πλήττει, αλλά ωστόσο αυτή βασανίζεται από τη σκέψη μήπως τον στερηθεί. Απορρίπτοντας την προσφορά της αθανασίας ο Οδυσσέας αποφασίζει συνετά υπέρ της κοινής λογικής και της ανθρώπινης φύσης· αλλά ακόμη και το γεγονός ότι του έγινε

η προσφορά τον κάνει λίγο παραπάνω από άνθρωπο, όπως θα πρέπει να θυμόμαστε όταν τελικά επιστρέφει, σχεδόν πολύ ψυχρά, στη γυναίκα, στο σπίτι και στα χτήματα που ισχυριζόταν ότι αγαπούσε πάνω απ' όλα τα άλλα. Οι Φαίακες, ένας μισο-μυθικός λαός που σχετιζόταν με τους θεούς και απόμακρα από τους συνηθισμένους θνητούς, δεν επηρεάζονται λιγότερο από το ναυαγό φιλοξενούμενό τους. Η Ναυσικά γοητεύεται απ' αυτόν, κι όμοια με διαφορετικό τρόπο ο πατέρας της Αλκίνοος, υπόδειγμα φιλοξενίας αλλά επίσης κάποτε ντόμπρος, αδέξιος και κωμικά κουτός. Η εκμαίευση των αναμνήσεων του Οδυσσέα είναι ένας σκοπός του επεισοδίου, αλλά ένας άλλος είναι ασφαλώς η τοποθέτηση του ήρωα σε μια κατάσταση ανάμεσα στην ολοφάνερη φαντασίωση της Κίρκης και της Καλυψώς και τις ασταθείς αλλά έντονες πραγματικότητες της Τροίας και της Ιθάκης. Σ' εκείνη την κατάσταση αυτός και το ακροατήριο μαζί του ενώνει τα νήματα του παρελθόντος και του μέλλοντος καθώς τα άσχετα στοιχεία του θέματος ενώνονται με επιδεξιότητα.

Για μια ακόμη φορά ο Οδυσσέας βγαίνει μεγαλύτερος απ' ό,τι προηγουμένως, όχι μόνο υλικά (στη Σχερία έφτασε γυμνός, στραπατσαρισμένος, ικέτης, κι έφυγε με δώρα που άξιζαν περισσότερο από το χαμένο μερίδιο της Τρωικής λείας) αλλά και —όσο κι αν διστάζει κανείς να χρησιμοποιήσει τον όρο— ψυχικά. Η ψυχή του Οδυσσέα δεν είναι μόνο ο *θυμός* του, εκείνο το μέρος της ύπαρξής του που είναι η φλογερή θέληση επιβίωσης και που επίσης λυπάται, και που σημαίνει στην κυριολεξία 'αναπνοή' ή 'πνεύμα'· είναι μαζί κάτι για το οποίο η αρχαία ελληνική γλώσσα δεν είχε κατάλληλη έκφραση, ολόκληρη η ανθρώπινη πείρα που αντικαθρεπτιζόταν στην προσωπικότητα και στη συμπεριφορά του. Εννοείται ότι πρέπει να αντιληφθούμε την ιδιαίτερη εκείνη άποψη του Οδυσσέα, την εμπειρία του για τα περισσότερα ανθρώπινα πράγματα και για ορισμένα θεϊκά, μια και ξανακέρδισε το οικείο τοπίο του νησιού που τον γέννησε; Διερωτάται κανείς — γιατί κατά κάποιον τρόπο η δράση του δεύτερου μέρους του ποιήματος είναι πολύ φορτωμένη για να αφήσει αυτή την πλευρά του να φανεί με μεγάλη σαφήνεια, τουλάχιστο μετά την αποκάλυψη του εαυτού του στον Εύμαιο και τον Τηλέμαχο. Οι συνομιλίες της δέκατης τέταρτης και δέκατης πέμπτης ραψωδίας ήταν η φανερή ευκαιρία για τον ποιητή να πει τη γνώμη του για τον Οδυσσέα, αν ήταν μια άποψη για να ειπωθεί δημόσια· είτε τότε, ή όταν επιτράπηκε τελικά στην Πηνελόπη να τον δεχθεί σαν τον άντρα της. Ασφαλώς ο ποιητής δεν άρπαξε την πρώτη ευκαιρία. Επιφυλακτικότητα, κι επανειλημμένες ψεύτικες ιστορίες συμπεριλαμβανομένων υπαινιγμών ότι ο Οδυσσέας είναι κοντά, είναι τα κύρια στοιχεία εκείνων των προγενέστερων σκηνών. Από τη στιγμή που ο ήρωας αποκαλύπτει την ταυτότητά του, και ύστερα από μια σύντομη στιγμή σφιχταγκαλιάσματος και πανηγυρισμού, η συνωμοσία συνεχίζεται. Με

την Πηνελόπη είναι σχεδόν το ίδιο, τουλάχιστο στήν αρχή. Αλλά τότε, καθώς πηγαίνουν να πλαγιάσουν, συνοψίζει όλες τις ταλαιπωρίες και περιπλανήσεις του και σκιαγραφεί τη μαντεία του Τειρεσία για ένα τελευταίο ταξίδι που θα γίνει κι έναν ειρηνικό θάνατο στη θάλασσα (ψ 248-343).

Ίσως αυτό να είναι η ένδειξη που χρειαζόμαστε. Γιατί πιο πολύ στη συμπεριφορά του, και πριν και μετά το θριαμβό του, έμοιαζε μ' ένα συνηθισμένο ήρωα, φοβερό και σκληρό με τους μνηστήρες καί άπιστους υπηρέτες, γενναιόδωρο και δίκαιο με τους φίλους του. Ως εδώ, λοιπόν, είναι ιλιαδική μορφή. Είναι στην ιδιωτική του συμπεριφορά με τη γυναίκα του, με την έμφαση στις περιπλανήσεις και τα παθήματά του, τις συναντήσεις του με θεϊκά όντα, το ευτυχισμένο αλλ' αόριστο μέλλον του, όπου υπογραμμίζεται ο ρόλος του Οδυσσέα ως του ανθρώπου με πείρα περισσότερη από την ανθρώπινη. Υπήρξε κάποτε στα είκοσι χρόνια της απουσίας του από την πατρίδα καυχησιάρης, ασταθής, κακόκεφος και άπιστος· αλλά και γενναίος, πολυμήχανος και γεμάτος πάθος, καλός γνώστης των περιστάσεων και των προσώπων, των γυναικών όχι λιγότερο από τους άνδρες· πάνω απ' όλα καθοδηγούνταν από την Αθηνά, με τις ευλογίες όλων των Ολύμπιων θεών με την εξαίρεση του Ποσειδώνα (η οργή του οποίου εναντίον του Οδυσσέα κεντρίστηκε από την τύφλωση του γιου του, Πολύφημου) – όχι γιατί ήταν από θεϊκή καταγωγή, όπως ο Αινείας, ο Αχιλλέας ή ο Σαρπηδόνας στην *Ιλιάδα,* αλλά γιατί σε τελευταία ανάλυση ήταν πολυμήχανος. Η εφευρετικότητά του, η ικανότητά του να αξιολογεί και να αντιμετωπίζει τα πράγματα όπως είναι, ήταν ιδιότητες που θαυμάζονταν κι ανταμείβονταν από τους θεούς, προπαντός από την Αθηνά. Κάνοντας τον Οδυσσέα να δοκιμάζει λύπη, απογοήτευση και μικροεπιτυχίες χωρίς ούτε μια στιγμή να περισπάται από τον τελικό σκοπό του, κάνοντάς τον την πανταχού παρούσα μορφή που, είτε χαμένος ή μεταμφιεσμένος ή εντελώς φανερωμένος, φέρνει και αλήθεια και φαντασία στο ηρωικό παρελθόν και στο ταραγμένο παρόν, ο ποιητής της *Οδύσσειας* επιδεικνύει τις σπίθες της ιδιοφυίας που δεν περιλαμβάνονταν ή δεν φανερώνονταν αναγκαστικά στο παραδοσιακό του υλικό.

3
ΗΣΙΟΔΟΣ

'Ποιος θα μπορούσε να μιλήσει αρκετά επαινετικά για την εκπαίδευση στην τέχνη της γραφής;' ρωτάει ο ιστορικός Διόδωρος (12.13.2). 'Με το μέσο αυτό οι νεκροί μιλούν στους ζωντανούς, και με τη γραπτή λέξη αυτοί που απέχουν πολύ μεταξύ τους στο χώρο επικοινωνούν με αυτούς που είναι μακριά τους σαν να ήταν γείτονες'. Το τέταρτο της χιλιετίας ανάμεσα στο 730 και το 480 π.Χ. περίπου ήταν για την Ελλάδα μια περίοδος κατά την οποία η γνώση και χρήση της γραφής είχε ανυπολόγιστης σημασίας συνέπειες για τη λογοτεχνία, καθώς δημιούργησε εξαιρετικά σύνθετο πλέγμα σχέσεων ανάμεσα σε συγγραφείς απομακρυσμένους μεταξύ τους στο χρόνο ή το χώρο ή και στα δύο, και συντέλεσε στην ανάπτυξη μιας μοναδικής και αδιάσπαστης λογοτεχνικής παράδοσης, στην οποία οι τοπικές διαφορές μόνο πλούτο προσθέτουν. Γιατί δεν είναι συμπτωματικό το γεγονός ότι καθώς εξαπλωνόταν η γνώση της γραφής, επερχόταν μια ολοένα αυξανόμενη συνείδηση της εθνικής ταυτότητας, της καθολικής ελληνικότητας όλων όσοι μιλούσαν κι έγραφαν την κοινή γλώσσα. Το κεφαλαιώδες αυτό γεγονός, η εκ νέου ανακάλυψη της γραφής, ήταν εξάλλου ένα μόνο στοιχείο ανάμεσα σε πολλά κατά τη μεγάλη αναγέννηση της Ελλάδας που συντελέστηκε χάρη στην εκ νέου ανακάλυψη του ευρύτερου κόσμου ύστερα από αιώνες απομόνωσης – αιώνες στους οποίους, ύστερα από την κατάρρευση του Μυκηναϊκού πολιτισμού που γνώριζε τη γραφή, ανάμεσα στο 1200 και 1100 π.Χ., όλες οι καλές τέχνες κι οι λεπτές δεξιότητες της εποχής του Χαλκού είχαν ξεχαστεί κι ό,τι απέμεινε ήταν η μνήμη μεγάλων κατορθωμάτων και μεγάλων ηρώων, που καθαγιάστηκαν με παραδοσιακές μορφές της προφορικής ποίησης και τραγουδιούνταν στους επισφαλείς οικισμούς των προσφύγων στην παραλιακή λωρίδα της Μ. Ασίας.

Είναι εύλογο να αρχίσουμε τη συζήτηση την περίοδο της χρήσης της γραφής από τους Έλληνες με τον Ησίοδο, όχι γιατί είμαστε βέβαιοι ότι ήταν ένας ποιητής που χρησιμοποίησε τη γραφή –στην πραγματικότητα υπάρχουν αρκετά επιχειρήματα για την άποψη ότι εργάστηκε σε μια παράδοση λογοτυπικής προφορικής ποίησης που ήταν αρκετά συγγενική μ' εκείνη του Ομή-

ρου– αλλά γιατί έκανε κάτι νέο και προσωπικό που έδειχνε το δρόμο που επρόκειτο να ακολουθήσει η μεταγενέστερη ελληνική ποίηση. Γιατί ενώ ο Όμηρος διαχωρίζει εντελώς την προσωπικότητα από την ποίησή του και δεν παρέχει ενδείξεις για κάποιο χρονολογήσιμο γεγονός με το οποίο θα μπορούσε να συσχετιστεί, ο Ησίοδος είναι ο πρώτος Ευρωπαίος ποιητής που εισάγει τον εαυτό του στο έργο του σαν ένα πρόσωπο που έχει να παίξει κάποιον ιδιαίτερο ρόλο. Και στα *Έργα και Ημέραι* κάνει το σημαντικό βήμα να εγκαταλείψει την παραδοσιακή αφήγηση με το απόθεμα στερεότυπων θεμάτων και σκηνών υπέρ ενός ποιήματος με υπόθεση, χρησιμοποιώντας ίσως ως έμπνευσή του πρότυπα από τον πολιτισμό της Εγγύς Ανατολής (αν και δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι οι αρχαίοι Έλληνες ποιητές δεν είχαν ήδη επιδοθεί στη σύνθεση παραινετικής λογοτεχνίας του είδους αυτού). Συνδυάζοντας την παραδοσιακή μορφή και το ύφος με έναν πολύ προσωπικό 'τόνο φωνής' κι επεκτείνοντας το φάσμα των ποιητικών λειτουργιών ο Ησίοδος έδωσε το παράδειγμα για ό,τι αποκαλούμε με τον παραπλανητικό όρο 'αρχαϊκή' ελληνική ποίηση, τη λογοτεχνία μιας περιόδου εδαφικής εξάπλωσης μέσω του αποικισμού, ραγδαίων κοινωνικών μεταβολών και εκλεπτυσμένων καλλιτεχνικών πειραματισμών.

Η χρονολογία της ποιητικής δράσης του Ησιόδου αμφισβητείται, αλλά μικρή αμφιβολία μπορεί να υπάρξει ότι τοποθετείται κάπου στο δεύτερο μισό του όγδοου αιώνα. Μας λέει ο ίδιος[1] πώς κέρδισε βραβείο ποίησης σ' ένα διαγωνισμό στη Χαλκίδα στους επιτάφιους αγώνες του Αμφιδάμαντα, ενός Χαλκιδαίου που σκοτώθηκε σε ναυμαχία στη διάρκεια του Ληλάντιου πολέμου. Ο περίφημος αυτός πόλεμος, που συσπείρωσε τόσο μεγάλα τμήματα του Ελληνισμού σε συμμαχίες ώστε εξαιρείται από τη γενική περιφρόνηση του Θουκυδίδη για τις εκστρατείες της αρχαϊκής Ελλάδας (1.15.3), διεξήχθηκε ανάμεσα στις Ευβοϊκές πόλεις Χαλκίδα και Ερέτρια για την κατοχή του Ληλάντιου πεδίου που βρίσκεται ανάμεσά τους. Το ανώτερο όριο για τη χρονολογία του πρέπει επομένως να είναι οι πιθανές φιλικές εποικιστικές επιχειρήσεις που οι δύο πόλεις άρχισαν από κοινού στη Χαλκιδική και, στη Δύση, στην Πιθηκούσα και την Κύμη, το 750 περίπου. Το κατώτερο όριο υποδηλώνεται από το γεγονός που αναφέρεται από τον Αριστοτέλη, ότι ήταν ένας παλαιού τύπου πόλεμος ιππικού (*Πολ.* 1289b36-9)· επομένως πρέπει να προχρονολογείται της εμφάνισης των οπλιτών και της τακτικής της φάλαγγας, περίπου 700-680. Υπάρχει τώρα αρχαιολογική επιβεβαίωση της χρονολογίας αυτής: ο οικισμός στο χαμηλό υψίπεδο της Ξερόπολης, κοντά στο Λευκαντί της Εύβοιας στο ανατολικό ερετριακό άκρο του Ληλάντιου πεδίου, καταστράφηκε χωρίς να ξανακατοικηθεί λίγο πριν από το 700, ύστερα από

1. *Έργα* 654-9 με τα σχόλια· Πλούτ., *Ηθ.* 153 κ.ε.

συνεχή κατοίκηση από την Ύστερη εποχή του Χαλκού. Έτσι η ταφή του Αμφιδάμαντα και η νίκη του Ησιόδου ανήκουν στο τελευταίο τρίτο του όγδοου αιώνα.

Ό πατέρας του, μας λέει, άφησε την αιολική πόλη της Κύμης για να εγκατασταθεί στη μητροπολιτική Ελλάδα:

άμυαλε Πέρση,
ο κύρης μου και κύρης σου ταξίδευε με πλοία,
τι λαχταρούσε τ' όμορφο το βιος. Και κάποτε ήρθε
κι εδώ, την Κύμη αφήνοντας της Αιολίδας πίσω,
και μέγα ανοίγοντας στρατί πα' στα πελάγη, μέσα
σε μελανό πλεούμενο, κι όχι για να ξεφύγει
πλούτη κι αρίφνητα αγαθά κι ανθρώπινη ευτυχία,
αλλά τη μαύρη ανέχεια, που δίνει στους ανθρώπους
ο Δίας. Κι έτσι ερρίζωσε σιμά στον Ελικώνα,
στην Άσκρα, στ' άθλιο το χωριό, πόχει κακό χειμώνα
και καλοκαίρι αβάσταχτο. Χάρη καμιά δεν έχει. (*Έργα* 633-40)

Το γεγονός ότι ο πατέρας του Ησιόδου αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την Ασία για τη λιγότερο εύφορη και προφανώς πυκνοκατοικημένη μητρόπολη είναι ανεξήγητο. Αλλά πρέπει να παρατηρηθεί ότι η χρονολογία της μετοίκησής του, που πρέπει να ήταν γύρω στο 750 ή λίγο αργότερα, τοποθετείται στην ίδια περίοδο κατά την οποία άλλοι, ποντοπόροι έμποροι, έφευγαν από την Κύμη για να συμμετάσχουν με τους Ευβοείς στον αποικισμό της Κύμης στην Καμπανία. Ο πατέρας του Ησιόδου προφανώς έγινε γεωργός, αφού ο ποιητής κι ο αδελφός του φιλονίκησαν για αγροτική κληρονομιά. Η κλίμακα γεωργικής δραστηριότητας που ασκούσαν έχει κάποτε ρομαντικά υποτιμηθεί. Στην πραγματικότητα τα *Έργα και Ημέραι* μάλλον προϋποθέτουν μικροκτηματίες παρά χωρικούς. Ο αγρότης δεν δουλεύει μονάχος αλλά μπορεί να απασχολεί ένα φίλο (370), καθώς και δούλους (502, 573, 597, 608, 766), έχει ένα ζωηρό σαραντάχρονο ελεύθερο εργάτη για το όργωμα κι ένα δουλοπαίδι για να σκεπάζει το σπόρο (441-6, πβ. 469-71), μαζί με μια δούλα στο σπίτι (405, 602). Από ζώα διαθέτει βόδια και ημιόνους για να σέρνουν το αλέτρι (405, 607 κ.ε.). Από την άλλη μεριά δεν μπορεί απλώς να εποπτεύει τη δουλειά των άλλων: πρέπει να δουλεύει κι ο ίδιος (458-61). Παρ' όλο ότι ο Ησίοδος παραπονιέται για φτώχεια (638, πβ. 376 κ.ε.), η ζωή στην Άσκρα δεν μπορεί να ήταν υπερβολικά στενόχωρη.

Τρία ποιήματα σώζονται με το όνομα του Ησιόδου, μαζί με ένα πλήθος αποσπάσματα άλλων έργων που του αποδίδονταν στην αρχαιότητα· όλα έχουν συντεθεί σε δακτυλικούς εξαμέτρους και στη συμβατική γλώσσα του έπους.

Από τα τρία έργα που επιβίωσαν, το ένα, η *Ασπίδα του Ηρακλή*, αναμφίβολα είναι νόθο και ανήκει πιθανώς στον έκτο αιώνα[1]. Από τα άλλα δύο, οι πιο αυστηροί από τους αρχαίους κριτικούς απέδιδαν μόνο τα *Έργα και Ημέραι* στον Ησίοδο (πβ. Παυσανίας 9.31.3). Αλλά ο ποιητής αναφέρει το όνομά του στη *Θεογονία* 22, και χρειάζεται κάποια διαστρέβλωση για να ερμηνέψει κανείς τα συμφραζόμενα με τέτοιο τρόπο ώστε να αρνηθεί ότι ο συγγραφέας ονομάζει εδώ τον εαυτό του. Επιπλέον, παρά τη γενική ανομοιότητα του θέματός τους, τα δύο ποιήματα προσφέρουν εκδοχές του μύθου του Προμηθέα που, όπως έδειξε ο Vernant[2], διασυνδέονται μεταξύ τους, και η στενή τους σχέση στη γλώσσα, το μέτρο και την προσωδία τα ξεχωρίζει από τον Όμηρο από τη μια και την *Ασπίδα* από την άλλη.

Αν και τα δύο ανήκουν πραγματικά στον Ησίοδο, η προτεραιότητα της *Θεογονίας* αποδεικνύεται εύκολα. Γιατί η αρχή των *Έργων και Ημερών,* 11-23, φαίνεται να τροποποιεί ρητά μιαν άποψη της *Θεογονίας*: δεν υπάρχει σε τελευταία ανάλυση ένα μόνο είδος Έριδας, όπως ειπώθηκε στη *Θεογ.* 225 κ.ε.· υπάρχουν δύο, ο ευεργετικός συναγωνισμός και η καταστρεπτική διαμάχη. Το ίδιο συμπέρασμα προτείνεται με την πραγμάτωση από τον Ησίοδο της ιστορίας του Προμηθέα και της Πανδώρας στα δύο ποιήματα. Στη Θεογονία διαβάζουμε με λεπτομέρειες για το αμάρτημα του Προμηθέα και για τη δημιουργία και το στολισμό της Πανδώρας (501-616), ενώ στα *Έργα και Ημέραι* ο Ησίοδος προσπερνά την αρχή της ιστορίας σε δύο στίχους (47 κ.ε.) και επιμένει διεξοδικά στη μετέπειτα ιστορία της Πανδώρας και του πίθου[3] (49-105). Ο Ησίοδος στα *Έργα και Ημέραι* φαίνεται πράγματι να προϋποθέτει ότι η *Θεογονία* είναι γνωστή. Η *Θεογονία* μπορεί πραγματικά να είναι ακριβώς το ποίημα στο οποίο ο Ησίοδος αναφέρεται στα *Έργα* 654 κ.ε.: πρόκειται για την περικοπή σχετικά με την απόκτηση του βραβείου στην κηδεία του Αμφιδάμαντα. Γιατί το ποίημα με το οποίο διαγωνίστηκε ήταν ένας *ύμνος* κι ο τρίποδας, το βραβείο, αφιερώθηκε από τον ποιητή στις Μούσες του Ελικώνα στο σημείο ακριβώς όπου τον είχαν εμπνεύσει την πρώτη φορά. Η *Θεογονία*, που απευθύνεται στις Μούσες του Ελικώνα, περιγράφει την πρώτη εκείνη έμπνευση (22-35), και χαρακτηρίζεται η ίδια ως ένας *ύμνος* (33, πβ. 11, 37, 51).

Ο ποιητής αρχίζει με μια πολύστιχη επίκληση στις Μούσες (1-115), με τον τρόπο ενός 'Ομηρικού' ύμνου, που εξυμνεί τη δύναμή τους και την ευσέβειά τους στο τραγούδι τους για τη γενεαλογία των θεών. Είναι οι κόρες του

1. Ο Cook (1937) συζητεί τη δυνατή χρονολογία της.

2. Vernant (1980) 184-5.

3. Πρόκειται για πιθάρι, και όχι για το κουτί που μας είναι οικείο από μεταγενέστερη ευρωπαϊκή παράδοση, και που ανάγεται στον Έρασμο· πβ. Panofsky (1962) και West (1978*a*) στα *Έργα* 94.

Δία από τη Μνημοσύνη, μια καταγωγή που θυμίζει τη μακρόχρονη παράδοση της προφορικής απαγγελίας, όταν η ικανότητα ενός αοιδού βασιζόταν πραγματικά στη μνήμη, τη δική του και των προδρόμων του. Αυτές είναι που 'κάποτε δίδαξαν στον Ησίοδο ωραίο τραγούδι, όταν φύλαγε τα πρόβατά του στον ιερό Ελικώνα' (22-3) και 'μου έδωσαν σκήπτρο, κόβοντας έναν ωραίο κλάδο ανθισμένης δάφνης, και μου εμφύσησαν θεϊκή φωνή, ώστε να μπορώ να ψάλλω και τα μέλλοντα και τα περασμένα. Και μου παρήγγειλαν να υμνώ το γένος των τρισμακάριστων θεών και να ψάλλω πάντοτε τις ίδιες στην αρχή και στο τέλος' (30-4).

Έτσι αρχίζει ο Ησίοδος την αφήγησή του για τη δημιουργία του κόσμου και τη διαδοχή των θεοτήτων που τον εξουσίασαν από την αρχή. Πρόκειται εν μέρει για μια αφήγηση εξέλιξης, εν μέρει μια αφήγηση του υπάρχοντος θεολογικού καθεστώτος (status quo), συνθεμένη χαλαρά, με χωρία όπου ταξινομούνται κάπου τριακόσιοι θεοί σύμφωνα με τη γενεαλογία τους, ενώ διασπείρεται ένας αριθμός ιστοριών λιγότερο σχετικών. Η ίδια η Δημιουργία δεν αιτιολογείται: το Χάος, το αβυσσαλέο κενό, απλά 'γεννήθηκε', ακολουθούμενο από τη Γη, τον Τάρταρο και τον Έρωτα. Από το Χάος γεννήθηκε το Έρεβος και η Νύχτα που έγιναν οι γονείς του Αιθέρα (του ανώτερου και διαυγούς αερίου στρώματος) και της Ημέρας· από τη Γη γεννήθηκε ο Ουρανός, τα Όρη και η Θάλασσα. Ύστερα η δημιουργία περιλαμβάνει τρεις κύριες γραμμές καταγωγής: από τη Νύχτα, από τη Γη και τον Ουρανό, από τη Θάλασσα. Η κύρια γραμμή είναι εκείνη της Γης και του Ουρανού, που οδηγεί μέσα από τις γενεές των Τιτάνων και του Κρόνου στον ίδιο τον Δία. Ο πρώτος πολύστιχος μύθος (154-210) περιγράφει την εκθρόνιση του Ουρανού, ευνουχισμένου από τον Κρόνο, και τη γέννηση της Αφροδίτης από τα αποκομμένα αιδοία του· η δεύτερη (453-506), ύστερα από ένα άλλο μακρό τμήμα γενεαλογιών, αφηγείται την ιστορία του Κρόνου, που αποφάσισε να καταπιεί τους θεούς, τα παιδιά του, για να προλάβει την ανατροπή του από ένα απ' αυτά, αλλά ξεγελάστηκε και κατάπιε μια πέτρα αντί του Δία και υποσκελίστηκε με τη σειρά του.

Στό μεταξύ ο Ησίοδος έχασε το ενδιαφέρον του για την κοσμογονία, και δεν λέει περισσότερα για τον τρόπο με τον οποίο δημιουργήθηκαν τα πράγματα. Το υπόλοιπο ποίημα ενδιαφέρεται πιο πολύ να εξηγήσει τον κόσμο όπως είναι παρά να ταυτίσει τα στάδια της εξέλιξής του. Έτσι η άνοδος του Δία ακολουθείται από έναν κατάλογο των γιων του Τιτάνα Ιαπετού, που χρησιμεύει ως εισαγωγή στην ιστορία του Προμηθέα και της Πανδώρας[1] και τη δημιουργία της γυναίκας, και τα φαινόμενα της θυσίας και της φωτιάς (507-616). Εδώ η σκηνή πλαταίνει και πάλι για να παρουσιάσει μια εξέγερση των

1. Για τη θεμελιακή σημασία του μύθου αυτού βλ. Vernant (1980) 168-85.

Τιτάνων και την τελική τους ήττα από τον Δία (617-720). Ακολουθεί μια αφήγηση για τον Τάρταρο όπου ο Δίας τους φυλάκισε, την κατοικία του Ύπνου, του Θανάτου, του Κέρβερου και της Στύγας (721-819). Πρόκειται για το προοίμιο του αγώνα ανάμεσα στον Δία και το τέρας Τυφωέα, το νεότερο παιδί της Γης (820-80)· όταν ο Δίας βγαίνει νικητής εκλέγεται βασιλιάς των θεών και προσφέρει σε καθέναν από τους αθανάτους τη σφαίρα επιρροής του (881-5). Από το σημείο αυτό και πέρα το ποίημα καταλήγει βαθμιαία σε μια πλούσια σειρά γάμων και ερωτικών υποθέσεων, αρχίζοντας με εκείνες του ίδιου του Δία, ύστερα εκείνες των άλλων θεών, θεαινών και νυμφών, και τελειώνοντας με μια μετάβαση στον *Κατάλογο Γυναικών*, ένα πολύστιχο ποίημα του οποίου μόνο αποσπάσματα σώζονται.

Στη *Θεογονία* υπάρχουν πολλά σημεία που οι μεταγενέστεροι εκδότες τα θεώρησαν νόθα[1], αλλά διαφωνούν ριζικά στον εντοπισμό των ύποπτων χωρίων, και είναι δύσκολο να βρει κανείς ασφαλή κριτήρια για να κρίνει τις παρεμβολές σ' ένα συγγραφέα όπως ο Ησίοδος. Και τα δύο σωζόμενα ποιήματά του παρουσιάζουν κάποιον πλατειασμό, μια τάση ξεστρατίσματος από το θέμα, πράγμα που μας κάνει να αμφιβάλλουμε αν ποτέ ανήκαν σε κάποιο λογικό ή αυστηρό σχέδιο. Μπορεί ωστόσο να δεχθούμε ότι το τέλος της *Θεογονίας* δεν είναι όπως το άφησε ο Ησίοδος: θα περιμέναμε οπωσδήποτε να τελειώνει το ποίημα με μια επίκληση στις Μούσες, όπως υποσχέθηκε στην αρχή (34). Υπάρχουν μερικές ενδείξεις ότι το τέλος του ποιήματος ξαναδουλεύτηκε για να εξασφαλιστεί μια ομαλή μετάβαση στον *Κατάλογο Γυναικών*, που ακολουθεί χωρίς διακοπή σε μερικά χειρόγραφα.

Ο Ηρόδοτος θεωρούσε τον Όμηρο και τον Ησίοδο ιδρυτές της ελληνικής θεολογίας (2.53), και η *Θεογονία* είναι η μόνη αφήγηση με συνοχή που επέζησε από την πρώιμη αυτή εποχή. Στη νεότερη σκέψη η θεολογία του Ησιόδου προκαλεί σύγχυση: φυσικές δυνάμεις συλλαμβάνονται εκεί ως γεωγραφικές οντότητες, όπως όταν τα παιδιά του Ουρανού κρύβονται σ' έναν κρυψώνα της Γης (157 κ.ε), που τώρα έγινε εξολοκλήρου ανθρωπομορφικός, όπως όταν ευνουχίζεται ο ίδιος ο Ουρανός (178 κ.ε.). Αντίθετα, οι θεοί του Ολύμπου είναι πάντοτε ανθρωπομορφικοί. Οι δοξασίες του Ομήρου ήταν προφανώς παρόμοιες. Οι θεοί του είναι χωρίς εξαίρεση ανθρώπινοι, αλλά υπαινίσσεται τις παλαιότερες δυνάμεις κάνοντας τον Ωκεανό και την Τηθύα προγόνους των θεών (*Ιλ.* Ξ 201 κ.ε.). Οι μύθοι του Ομήρου και Ησιόδου για τη δημιουργία του κόσμου σύντομα δεν θεωρήθηκαν ικανοποιητικοί, και στη θέση τους εισάγονταν απρόσωπες αιτίες – είτε αφηρημένες, όπως όταν ο Αλκμάν (περίπου 600) εξηγεί τα πάντα από την άποψη του Τέλους και του Μέσου (*Τέκμωρ* και *Πόρος*, απ. 5. 2. ii· απ. 1.14 σχόλ.), ή συγκεκριμένες,

1. Πβ. Edwards (1971) 4-6.

όπως όταν οι Ίωνες φιλόσοφοι του 6ου αιώνα αναζητούν μια πρωταρχική ουσία ανάμεσα στα τέσσερα στοιχεία. Αν και οι Ολύμπιοι θεοί ποτέ δεν έχασαν την απλή ανθρωπόμορφη φύση τους κι έγιναν αντικείμενο σαρκασμού από τον Ξενοφάνη ήδη νωρίς, γύρω στο 530 (πβ. απ. 21B 10-16 DK), η ασάφεια της άποψης του Ησιόδου σχετικά με τις δυνάμεις της δημιουργίας του κόσμου έμεινε χαρακτηριστική για μεγάλο μέρος της ελληνικής θρησκευτικής σκέψης ακόμη και στην κλασική περίοδο, και αυτό γίνεται φανερό κυρίως σε σχέση με τις δυνάμεις που ήταν ουσιαστικές για την ανθρώπινη ζωή, τη Μητέρα Γη καθώς και τους θεούς-ποταμούς και τις νύμφες-κρήνες. Στον Ησίοδο οι θεότητες αυτές συνυπάρχουν με περισσότερο αφηρημένες δυνάμεις όπως ο Πόνος, ο Λιμός, η θλίψη και άλλα παιδιά της Έριδας, καθώς και με καθαρά φανταστικά τέρατα, τη Χίμαιρα, τη Σφίγγα, και ούτω καθεξής, όντα στα οποία οποιαδήποτε κατά γράμμα πίστη εγκαταλείφθηκε σίγουρα από τους μεταγενέστερους Έλληνες.

Θεολογικές δοξασίες τόσο ετερόκλητων ειδών, πρέπει προφανώς να έφθασαν στον Ησίοδο από περισσότερες από μια παραδόσεις, για να μη μιλήσουμε για προσωπικές του επινοήσεις. Είναι δύσκολο να πούμε ως ποιο βαθμό η κοσμογονία και η θεολογία που αναπτύσσονται σ' αυτό το ποίημα θα εμφανίζονταν ως νέο ή ασυνήθιστο στοιχείο σ' ένα ακροατήριο του όγδοου αιώνα· ασφαλώς, πέρα από μια ομοιότητα προσέγγισης δεν υπάρχει απόλυτη συνέπεια στις λεπτομέρειες με τον Όμηρο, και μέρος του υλικού της *Θεογονίας* παρουσιάζει πραγματικά στενές συγγένειες με τη θεολογία της Αιγύπτου και της Εγγύς Ανατολής. Εντυπωσιακά παράλληλα έχουν βρεθεί σε Χεττιτικά και Βαβυλωνιακά κείμενα για το μύθο της διαδοχής Ουρανού-Κρόνου-Δία και για τον αγώνα του Δία με τον Τυφωέα[1].

Το δεύτερο ποίημα του Ησιόδου, τα *Έργα και Ημέραι*, είναι όπως η *Θεογονία*, μια εξύμνηση της δύναμης του Δία, στον οποίο προσκαλούνται οι Μούσες να συνεισφέρουν έναν ύμνο. Ο Δίας είναι η πηγή της δικαιοσύνης, και ο Ησίοδος θα αναλάβει να διδάξει τον αδελφό του Πέρση την αλήθεια (1-10). Αν και οι συμβουλές και οι σκέψεις που ακολουθούν έχουν βασικά γενική εφαρμογή, ο Ησίοδος ανακαλεί συνεχώς τον αδελφό του στην τάξη με κάποιο αιχμηρά διατυπωμένο ηθικό δίδαγμα[2]. Η πρώτη αλήθεια είναι ότι υπάρχουν δύο είδη Έριδας: ο εποικοδομητικός συναγωνισμός και η καταστρεπτική διαμάχη (11-26). Απ' αυτό εκπηγάζουν δύο από τα σημαντικά θέματα του ποιήματος, ότι ο Πέρσης θα πρέπει να εγκαταλείψει την καταστρεπτική διαμάχη που αμαύρωσε τις σχέσεις ανάμεσα στα δύο αδέλφια —εδώ ο Ησίο-

1. Λεπτομέρειες στον West (1966) 19-30, 106 κ.ε., 379 κ.ε.

2. Για το ζήτημα κατά πόσο ο Πέρσης ήταν πραγματικό ή πλαστό πρόσωπο βλ. West (1978*a*) 33-40.

δος επωφελείται της ευκαιρίας και ασχολείται διεξοδικά με τις αρετές της δικαιοσύνης– και στη θέση της ν' αφήσει το πνεύμα του συναγωνισμού να τον κατευθύνει προς μια ζωή τίμιας εργασίας στο αγρόκτημα. Ότι είναι ένας δύσκολος κόσμος, με μόχθο και βάσανα όπως όρισε η μοίρα του ανθρώπου, διασαφηνίζεται με δύο μύθους. Στον πρώτο, ο Ησίοδος ξαναπαίρνει την ιστορία της Πανδώρας, που άρχισε στη *Θεογονία* – τη δημιουργία και τον στολισμό της, και το πιθάρι απ' όπου βγήκαν όλα τα κακά για να βασανίζουν τον κόσμο, ενώ η Ελπίδα έμεινε φυλακισμένη (42-105). Μοιάζει με παραδοσιακή ιστορία κάπως αδέξια γιατί δεν μνημονεύεται πραγματικός λόγος για την αποτυχία της Ελπίδας να αποδράσει. Αλλά ό,τι έχει σημασία είναι η ασαφής θέση της Ελπίδας: εκφράζει την ουσιαστική αμφισημία της ανθρώπινης ζωής, στην οποία καλό και κακό, ευτυχία και δυστυχία είναι αξεδιάλυτα δεμένα[1]. Το μοτίβο του πίθου ως φυλακής βρίσκεται και στην *Ιλιάδα* Ε 385-91, όπου ο Ώτος και ο Εφιάλτης κρατούνται σ' ένα μπρούντζινο πιθάρι, αλλά το πιο κοντινό παράλληλο με τον Ησίοδο είναι η *Ιλιάδα* Ω 527 κ.ε., όπου ο Αχιλλέας μιλά για τους δυο *πίθους* που βρίσκονται στην είσοδο του παλατιού του Δία, ο ένας περιέχει καλά κι ο άλλος κακά, από τους οποίους ο θεός μοιράζει στους ανθρώπους το συνδυασμό καλής και κακής τύχης στη ζωή. Ο δεύτερος από τους μύθους του Ησιόδου· που είχε σκοπό να διαφωτίσει τη δυσκολία της ζωής είναι εκείνος των εποχών των μετάλλων της ανθρωπότητας, μια απαισιόδοξη ιστορία εκφυλισμού και ξεκινά από την εποχή του Κρόνου, όταν οι άνθρωποι της χρυσής γενεάς ζούσαν στον κόσμο όπως οι θεοί δίχως έγνοιες, μεταβαίνει ύστερα στούς ανθρώπους της αργυρής και χάλκινης εποχής και φτάνει ως τη σιδερένια γενιά του ίδιου του Ησιόδου (106-201). Εδώ έχουμε πάλι μια προφανώς παραδοσιακή ιστορία με ακατέργαστη την προσαρμογή της στα συμφραζόμενα. Γιατί ο Ησίοδος δεν μπορούσε να εναρμονίσει τη διδασκαλία αυτή της προοδευτικής παρακμής με την εικόνα των Επτά που πολιόρκησαν τη Θήβα ή των Αχαιών που πολιόρκησαν την Τροία. Γι' αυτό παρενέβαλε μια εποχή ηρώων ή ημιθέων, όχι από μέταλλο, ανάμεσα στον μπρούντζο και τον σίδηρο. Μια ακόμη, και σίγουρα πειστική ένδειξη ότι αυτός ο μύθος προσαρμόστηκε από μια ξένη πηγή, είναι η ασυνέπειά του με τη *Θεογονία*, στην οποία η εποχή του Κρόνου δεν είναι καθόλου παραδεισένια, απλώς μια φάση στο δρόμο της προόδου προς τη βασιλεία του Δία.

Η διήγησή του για το σιδερένιο γένος κινείται γρήγορα από την περιγραφή του παρόντος στην προφητεία ενός ακόμη πιο σκληρού μέλλοντος:

Κι άμποτες να μην έσωνα νάμαι στο πέμπτο γένος·
κάλλιο πιο πριν να πέθαινα ή έπειτα ναρχόμουν.

1. Vernant (1980) 184-5.

Γιατί είναι τώρα πια στη γη το σιδερένιο γένος·
κι ουδέ θά πάψουνε ποτέ τη μέρα μέσ' στο μόχθο
να ζούνε και στα βάσανα, κι ούτε τη νύχτα πάλι
να λιώνουν απ' τις έγνοιες τους. Κι αλήθεια πάντα στέλνουν
έγνοιες βαριές οι αθάνατοι. Ωστόσο, λέω, με τούτες
τις πίκρες πως θα σμίξουνε και τα καλά. Ο Δίας,
κι αυτό το γένος των θνητών ανθρώπων θα το σβήσει,
τότε που μ' άσπρα τα μαλλιά τα νήπια θα γεννιούνται.
Κι ούτε ο γονιός με τα παιδιά θα μοιάζει, μήτε εκείνα
θα μοιάζουν του πατέρα τους· κι ο ξένος πια δε θάναι
στον ξενιστή του αγαπητός, ούτε στο φίλο ο φίλος
κι ο αδερφός στον αδερφό, καθώς και πριν· κι ακόμα
σα θα γεράσουν οι γονείς θα τους καταφρονούνε.
Θα τους πετούν λόγια πικρά και θα τους αποπαίρνουν,
οι άσπλαχνοι, και τη θεϊκήν οργή δε θα φοβούνται.
Κι ουδέ στους γέρους τους γονιούς ποτέ θα ξεπληρώσουν,
όσα οι δόλιοι ξόδεψαν για να τους αναθρέψουν.
Θα παίρνουν με το χέρι τους το δίκιο τους, κι ο ένας
την πόλη τ' άλλου σύρριζα θά τρέχει ν' αφανίσει·
κι όποιος στον όρκο στέκεται πιστός, τιμή δε θάχει,
μήτε κι ο δίκιος κι ο καλός. Πιότερο θά τιμήσουν
τον κακοπράχτη κι άνομο. Η δύναμη θα κρίνει
το δίκιο. Σέβας και ντροπή θάχουνε πια πετάξει.
Θα βλάπτει πάντα ο ύπουλος άνδρα καλύτερό του
με λόγια πλάνα, δολερά, που όρκο γι' αυτά θα κάνει·
κι ο φθόνος ο κακόγλωσσος θα συντροφεύει πάντα
μ' όψη φριχτή, χαιρέκακος τους δύστυχους ανθρώπους.
Τότε η Αιδώς κι η Νέμεση[1] την ώρια την ειδή τους
με τα λευκά τα πέπλα τους θα κρύψουν και θα τρέξουν
να παν ψηλά στον Όλυμπο, δίπλα στους αθανάτους·
θα παρατήσουν τους θνητούς. Σ' αυτούς θε ν' απομείνει
η μαύρη θλίψη μοναχά καί γιατρειά δε θάβρουν. (174-201)

Ο Ησίοδος αναπτύσσει τώρα το θέμα της Δικαιοσύνης, που εισάγεται με το αντίθετό της την Ύβρη, το δόγμα της δικαιοσύνης του ισχυροτέρου, που εκφράζεται στο μύθο του γερακιού και του αηδονιού. Αυτός, ο πιο πρώιμος σωζόμενος μύθος στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία δείχνει το δρόμο που πρέπει να αποφύγουν ο Πέρσης και οι βασιλείς που δικάζουν, και το δρόμο της Δικαιοσύνης που πρέπει να ακολουθήσουν (202-92). Είναι αξιοσημείωτο ότι η κάπως απόλυτη άποψη για την ανομία και την ανεντιμότητα των βασι-

1. *Αἰδώς* = 'ντροπή', 'βαθύς σεβασμός'· *Νέμεσις* = 'δέος', 'δημόσια αποδοκιμασία'.

λέων, όπως αναπτύσσεται εδώ, αντιτίθεται στην ευνοϊκή άποψη για τους βασιλείς που απαντάται στη *Θεογονία* (π.χ. 80-93). Μπορεί ο Ησίοδος να ήταν τώρα μεγαλύτερος στην ηλικία και σοφότερος· μπορεί μόνο η κολακεία των βασιλέων να ήταν σύμμετρη για την περίπτωση της ταφής του Αμφιδάμαντα. Όπως και να 'χει το πράγμα τίθεται το πρόβλημα για το είδος της ευκαιρίας που ευνόησε τη σύνθεση των *Έργων και Ημερών*. Η ενασχόληση του Ησιόδου με την ηθική και τη δικαιοσύνη του Δία είναι ένας ολόκληρος κόσμος μακριά από την παλιά αριστοκρατική αντίληψη του θεϊκού δικαίου των βασιλέων, που είναι αναμφισβήτητο στην *Ιλιάδα* και ισχύει ακόμη σε μεγάλο βαθμό στην *Οδύσσεια*, έστω κι αν η συμπεριφορά των μνηστήρων της Πηνελόπης που καταδικάζουν τον εαυτό τους σημειώνει την αρχή της αμφιβολίας. Ιδιαίτερα, είναι αξιοσημείωτο ότι κατά την άποψη του Ησιόδου η αδικία οδηγεί τελικά στον πόλεμο, το χειρότερο από τα κακά (276 κ.ε.). Ο πόλεμος είναι, φυσικά, το άθλημα των βασιλέων και σ' αυτό το χωρίο πάνω απ' όλα ο Ησίοδος στρέφει τα νώτα στον Όμηρο και την ηρωική παράδοση.

Από τη δικαιοσύνη ο Ησίοδος στρέφεται στο ευρύτερο θέμα της εργασίας: η στάση καθώς και ο εξοπλισμός του γεωργού και νοικοκύρη καθορίζονται με τις πιο μεγάλες λεπτομέρειες, ένα ημερολόγιο για τον ετήσιο κύκλο του μόχθου (293-617). Ολόκληρο αυτό το τμήμα, το πιο μεγάλο μέρος του ποιήματος, είναι φυσικά ανεκτίμητο για την εικόνα που προσφέρει από τη ζωή και τη νοοτροπία ενός μέσου Έλληνα του όγδοου αιώνα. Δεν υπάρχει ρομαντική άποψη της ζωής στην εξοχή όπως αυτή που ο Βιργίλιος θα εισαγάγει στα *Γεωργικά*: η ρομαντική προσέγγιση είναι χαρακτηριστική όχι του χωρικού αλλά του αστού, και δεν είναι συμπτωματικό ότι τη βρίσκουμε για πρώτη φορά στην ελληνιστική περίοδο, όταν η αληθινά αστικοποιημένη κοινωνία άρχισε για πρώτη φορά να κάνει την εμφάνισή της. Ο Ησίοδος δεν τρέφει αυταπάτες σχετικά με τη ζωή στους αγρούς. Να η περιγραφή του χειμώνα:

> Κι ως μπουν οι μέρες οι κακές —το μήνα Ληναιώνα—*
> π' όλες σκορπούν το θάνατο στα βόδια, φυλαχτείτε
> τότε απ' αυτόν κι απ' τις φριχτές τις παγωνιές, που πέφτουν
> πάνω στη γη, σαν πνέει βοριάς· απ' την αλογοτρόφα
> τη Θράκη ανάμεσα περνάει κι ορμάει φυσομανώντας
> μέσ' στην πλατιά τη θάλασσα και την αναταράζει,
> και γύρω δάσια και στεριές ανάτριχα βρυχιούνται.
> Κι ως πέφτει, πλήθιες δρυς ψηλές κι ελάτια θεριεμένα
> μέσ' στων βουνών τα σύδεντρα φαράγγια ρίχνει κάτω
> στην πολυτρόφα απάνω γη, κι όλο βογγάει τριγύρω

* Δηλ. τέλος Ιανουαρίου/αρχές Φεβρουαρίου.

το πλούσιο δάσος. Σύγκορμα αναρριγούν τ' αγρίμια
καί βάζουν κάτω απ' τ' άχαμνά σκιαγμένα την ουρά τους,
κι εκείνα ακόμη πόχουνε ολόσκεπο από τρίχες
το δέρμα τους· τα διαπερνάει κι αυτά το παγωμένο
τ' αγριοβόρι, ας έχουνε δασύμαλλα τα στήθια.
Μα και το δέρμα του βοδιού το διαπερνάει κι εκείνο,
και μήτε αυτό το σταματάει. Ακόμα και τη γίδα
παγώνει τη μακρότριχη. Τα πρόβατα μονάχα
πόχουνε πλούσια, ολόπυκνα μαλλιά, δεν τα περνάει
τ' άγριο λυσσομάνημα του βορινού τ' ανέμου,
που κάνει και το γέροντα να γίνεται κουβάρι. (504-18)

Και συνεχίζει δίνοντας συμβουλές για το είδος της υπόδησης και το πανωφόρι και τον μάλλινο σκούφο που έπρεπε να φορά ο γεωργός για να προφυλαχτεί από τον παγερό καιρό.

Η γεωργία, ωστόσο, δεν είναι το μόνο επάγγελμα που έχει υπόψη του ο Ησίοδος. Αν, ωστόσο, η ζωή του θαλασσινού έμπορα φαίνεται να προσφέρει θέλγητρα, όπως συνέβη με τον πατέρα του Ησιόδου, τότε χρειάζονται λόγια προειδοποίησης και συμβουλές (618-94). Όποια κι αν είναι τα μέσα βιοπορισμού, η απαραίτητη βάση είναι η οικογένεια —έστω κι αν η οικονομική σύνεση απαιτεί αυστηρή λιτότητα (376 κ.ε.)— κι αυτό κάνει αναπόφευκτη την εκλογή συζύγου. Για τον Ησίοδο αυτό φαίνεται ότι ήταν ένα λυπηρό ζήτημα, και στο μισογυνισμό του προλαβαίνει τον Σημωνίδη (βλ. σ. 214 κ.ε). Στη *Θεογονία* η δημιουργία της γυναίκας ήταν το χειρότερο που μπορούσε να κάνει ο Δίας για να βασανίσει το ανθρώπινο γένος (510-612), κι η Φιλότητα κι η Απάτη συγκαταλέγονται ανάμεσα στα παιδιά της Νύχτας (224). Στο προκείμενο ποίημα η ανάγκη να επιλέξει κανείς καλή γυναίκα και να την καλομεταχειρίζεται χρησιμεύει σε μεγάλο βαθμό ως ευκαιρία προειδοποίησης για την καταστροφή που η κακιά γυναίκα μπορεί να προκαλέσει (πβ. 373 κ.ε.):

Στεφανωτή στο σπίτι σου σ' ώρα που πρέπει πάρε:
Να μή σου λείπουν και πολλά απ' τα τριάντα χρόνια,
μήτε πολύ να τα περνάς. Αυτός ο γάμος είναι
στ' αλήθεια μέσ' στην ώρα του. Μα κι η γυναίκα ας μείνει
στην ήβη τέσσερις χρονιές, κι ας παντρευτεί στον πέμπτο.
Πάρε παρθένα ταίρι σου, για να της μάθεις κιόλας
καλά συνήθεια. Πιο καλά να πάρεις σύγκλινή σου
κόρη που μένει πιο κοντά στο σπίτι σου. Μα πρώτα
ρώτα γι' αυτήν το κάθε τι, μην παντρευτείς και πάρεις
χαρά για τους γειτόνους σου. Γιατί καλύτερο άλλο
απόχτημα για τους θνητούς απ' την καλή γυναίκα
δε βρίσκεται, μήτε μαθές και φοβερότερο άλλο

απ' την κακή, που το φαγί όλο παραμονεύει
και κάνει και τον άντρα της, κι ας είναι παλληκάρι,
να καίγεται χωρίς δαυλί και να γοργογεράζει. (695-705)

Τέλος, λίγοι στίχοι για τη φιλία ολοκληρώνουν αυτό το μέρος του ποιήματος (706-23).

Το υπόλοιπο μέρος των *Έργων και Ημερών* θεωρήθηκε από πολλούς μελετητές νόθο. Όσο κι αν έχει ενδιαφέρον για τον ιστορικό της θρησκείας ο λεπτομερής κατάλογος από ταμπού που περιέχει (724-64) φάνηκε να εκφράζει μια πρωτόγονη στενότητα οπτικού πεδίου που δεν συμφωνεί με την πλατιά και υψηλή αντίληψη για τη δικαιοσύνη του Δία που τα βλέπει όλα. Κι όμως η κοινή εμπειρία διδάσκει ότι σε πρωτόγονες κοινωνίες τα πλέον θρησκευτικά κριτήρια εντιμότητας στις εμπορικές συναλλαγές δεν είναι καθόλου ασυμβίβαστα με το πιο περίτεχνο πλέγμα δεισιδαιμονιών. Όμοια διαμάχη ξέσπασε για το τελευταίο τμήμα του ποιήματος —τις *Ημέρες*, στην πραγματικότητα (765-828)— που προσφέρει έναν κατάλογο ημερών που είναι ευνοϊκές ή όχι για διάφορες εργασίες. Αλλά η ευθύνη για την απόδειξη βαραίνει εκείνους που θα θεωρούσαν τους στίχους νόθους[1].

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ως σύνολο το ποίημα στερείται από την άποψη της αρχιτεκτονικής εκείνη την ποιότητα που εντυπωσιάζει κάθε αναγνώστη της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*. Τα ποιήματα αυτά μπορεί να φαίνονται κάποτε ότι ξεφεύγουν από το θέμα τους, κάποτε καθυστερούν πολύ σε μια στιγμή, κάποτε επαναλαμβάνουν ένα θέμα κάπως πληκτικά, αλλά κανείς δεν μπορεί να αμφιβάλλει ότι έχουν αρχή, μέση και τέλος στην πλήρη έννοια του περίφημου αριστοτελικού ορισμού. Σχετικά, εξάλλου, με τα *Έργα και Ημέρες*, έχουν εκφραστεί αμφιβολίες αφότου ο Παυσανίας στο δεύτερο αιώνα μ.Χ. διατύπωσε την άποψη (9.31) ότι σύμφωνα με τους Βοιωτούς το κείμενο του ποιήματος άρχιζε με τον στίχο 11. Ο ένας μετά τον άλλο οι νεότεροι μελετητές καταδίκασαν το τέλος του ποιήματος κι ακόμη και στη μέση το κριτικό υπόμνημα περιέχει συχνά όρους όπως suspecta, damnavit, delevit, proscripsit, seclusit* — οι φιλόλογοι για πολλά χρόνια προσπάθησαν να ανασυνθέσουν μια λογική πραγματεία με βάση το ποίημα, κόβοντας, επαναδιευθετώντας και ξαναγράφοντας. Το ζήτημα είναι ότι απαιτούν πάρα πολλά απ' αυτό. Του ζητούν να είναι μια λογική πρόοδος (όπως το καθένα από τα ομηρικά ποιήματα είναι μια αφηγηματική πρόοδος)· το μεταχειρίζονται σαν να ήταν ένα πρακτικό εγχειρίδιο για τη γεωργία ή ένα ποίημα για τη δικαιοσύνη με συνεχή επιχειρηματολογία. Όταν κρίνεται μ' αυτό το κριτήριο απο-

1. Για μια ανασκόπηση των προβλημάτων βλ. West (1978*a*) 346-50).

* Ύποπτα, καταδίκασε, εξοβέλισε, διέγραψε, απέκλεισε.

τυγχάνει να ανταποκριθεί σε στοιχειώδεις αξιώσεις λογικής, συνέπειας και δομικής συνοχής.

Το ποίημα πρέπει να κριθεί, φυσικά, με εντελώς διαφορετικά κριτήρια. Είναι η πρώτη απόπειρα στη δυτική λογοτεχνία σύνθεσης ενός έργου μεγάλης κλίμακας χωρίς τον οπλισμό μιας παραδεδομένης αφηγηματικής γραμμής. Στήν πραγματικότητα είναι ένα εκπληκτικά τολμηρό εγχείρημα. Στη *Θεογονία* ο Ησίοδος είχε να ακολουθήσει μια γενεαλογική γραμμή που αποτελούσε από μόνη της ένα είδος αφηγηματικού νήματος· στον *Κατάλογο γυναικών* αυτός (ή όποιος ήταν ο συγγραφέας του) απλώς πρόσθεσε μια ιστορία σε μιαν άλλη. Ο εναλλακτικός τίτλος του ποιήματος είναι *Ἠ Οἶαι* ('Ηοῖαι)· το κάθε καινούργιο επεισόδιο αρχίζει με το *ἢ οἷαι* 'όπως εκείνες οι γυναίκες που...' (ή στον ενικό *ἢ οἵη* 'όπως εκείνη η γυναίκα που...') κι ακολουθείται από την ιστορία των ερώτων τους, συνήθως με κάποιον θεό, και τη γέννηση ηρώων. Ένα τέτοιο ποίημα δεν χρειαζόταν δομή και προφανώς μπορούσε να συνεχίζεται όσο υπήρχαν πρόθυμοι ακροατές· τα επεισόδια μπορούσαν να τοποθετηθούν σε οποιαδήποτε θέση. Αλλά στα *Έργα και Ημέραι* υπάρχει ένας στόχος: να εξηγήσει γιατί η ζωή είναι ένας ατέρμονας κύκλος μόχθου και να προσδώσει συμβουλές που θα κάνουν το μόχθο εκείνο επωφελή και ανεκτό. Και το εντάσσει σε ένα δραματικό πλαίσιο: τη φιλονικία του Ησιόδου με τον αδελφό του, τον Πέρση.

Αν η *Θεογονία* δεν ήταν τόσο φανερά ένα συνονθύλευμα ελληνικών και ανατολικών στοιχείων, ο ανατολικός χαρακτήρας μεγάλου μέρους των *Έργων και Ημερών* θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητος, επειδή από πολλές απόψεις είναι η κύρια πηγή μιας ουσιαστικά ελληνικής θεώρησης της ζωής. Ωστόσο και το έργο αυτό έχει τους προδρόμους του στην Ανατολή και στην Αίγυπτο. Ο μύθος των μεταλλικών εποχών του ανθρώπου, όπως παρατηρήθηκε, δεν ήταν επινόηση του ίδιου του Ησιόδου· δεν υπάρχουν ακριβή παράλληλα, αλλά οι πιο στενές αναλογίες είναι με τους Ζωροαστρικούς μύθους[1]. Το ποίημα ως σύνολο έχει πολλά αντίστοιχα στην Αίγυπτο και την Εγγύς Ανατολή, έργα διδακτικά για τη ζωή και τη συμπεριφορά που, ωστόσο, με τυπικό τρόπο φυλάγουν ευλαβικά τις συμβουλές ενός πατέρα στο γιο του[2]. Η παραλλαγή του Ησιόδου, συμβουλές αδελφού προς αδελφόν, είναι ίσως πρωτότυπη, και δεν χρειάζεται να αναζητηθεί κίνητρο για την αλλαγή πέρα από τις περιστάσεις της ζωής του ίδιου του ποιητή. Τα αιγυπτιακά κείμενα σ' αυτό το είδος εκτείνονται από το Παλαιό Βασίλειο ώς τη Σαϊτική δυναστεία που ξεπερνά τη ζωή του Ησιόδου, και περιλαμβάνουν προτροπές για τον αγροτικό

1. West (1978*a*) 172-7.

2. Για μια ανασκόπηση της διδακτικής λογοτεχνίας της Εγγύς Ανατολής βλ. West (1978*a*) 3-15.

μόχθο στο πλαίσιο μιας σχέσης ανάμεσα στον άνθρωπο και το θεό που δεν είναι καθόλου μακριά, σ' ό,τι αφορά το πνεύμα, από την άποψη του Ησιόδου για τον Δία. Όμοια κείμενα βρέθηκαν στην Εγγύς Ανατολή, στην Ούγκαριτ κι αλλού, κι είναι σαφές ότι οι Σουμέριοι (που αγαπούσαν τους μύθους με ζώα όμοιους με τη διήγηση του Ησιόδου για το γεράκι και το αηδόνι, οι Χούριοι και οι Βαβυλώνιοι υπέκυψαν όλοι στον ανθρώπινο πειρασμό να επιδιώξουν να ρυθμίσουν τη ζωή των άλλων. Σε ένα τέτοιο παγκόσμιο θέμα πρέπει να είναι κανείς προσεκτικός και να μην αποκλείσει τη σύμπτωση. Επιχειρήματα από κείμενα όπως οι *Υποθήκες του Ninurta* στο γιο του, το ημερολόγιο ενός Σουμέριου αγρότη, είναι ιδιαίτερα επικίνδυνα αν λάβουμε υπόψη τις ομοιόμορφες απαιτήσεις της αγροτικής ζωής. Υπάρχουν, ωστόσο, αρκετά στοιχεία στις σουμεριακές *Υποθήκες του Šuruppak,* τις βαβυλωνιακές *Συμβουλές Σοφίας,* και τις αιγυπτιακές *Υποθήκες* για να εντάξουν τον Ησίοδο μέσα στο κύριο ρεύμα μιας λογοτεχνίας που ήταν δημοφιλής στην Ανατολή (αν και όχι στο βαθμό που να μπορούμε να προσδιορίσουμε μια συγκεκριμένη πηγή ή χρονολογία για την είσοδο του είδους αυτού στην Ελλάδα).

Μερικά χαρακτηριστικά της ποίησης του Ησιόδου μπορεί να φαίνονται στο σύγχρονο αναγνώστη παράξενα, ιδιόρρυθμα και 'αρχαϊκά', σε σύγκριση ακόμα και με εκείνα του Ομήρου. Ο M. L. West εντόπισε τη διαφορά ανάμεσα στην έκταση και την ευγλωττία των λόγων του Ομήρου και τις σύντομες, μάλλον άκαμπτες εκφράσεις που ο Ησίοδος βάζει στο στόμα των προσώπων του: 'κοφτές σύντομες υποθέσεις, χωρίς την ομηρική ρητορική, με γραφική επισημότητα'[1]. Έτσι η αφήγηση του Ησιόδου συχνά φαίνεται συγκριτικά απλοϊκή και στερείται του ψυχολογικού πάθους του Ομήρου, ενώ η τάση του να αυτοεπαναλαμβάνεται, και μερικά υφολογικά τεχνάσματα όπως η χρήση των kennings*, (ο 'χωρίς κόκαλο' = το χταπόδι, *ἀνόστεος, Έργα* 524· το 'πράγμα με τα πέντε κλαδιά' = το χέρι, *πεντόζοιο, Έργα* 742) μπορεί να συμβάλλουν στη δημιουργία μιας εντύπωσης πρωτογονισμού. Αλλά σ' αυτό θα πρέπει να αντιτάξουμε την ενέργεια και τη ζωτικότητα της ποίησής του και την αυθεντικότητα του τόνου του, κάποτε σοβαρού, κάποτε σχεδόν σαρδόνιου. Υπάρχει μια ελκυστική ευρωστία και απουσία συναισθηματικότητας ακόμη και στα πιο ειδυλλιακά χωρία, όπως την περιγραφή του μεσοκαλόκαιρου στις οδηγίες του για εποχιακές δραστηριότητες.

Κι όταν το γαϊδουράγκαθον ανθεί, κι ο τραγουδάρης
ο τζίτζικας καθούμενος στο δέντρο χύνει πλούσιο

1. West (1966) 74.

* Kenning είναι περιφραστική έκφραση που χρησιμοποιείται αντί του απλού ονόματος ενός πράγματος.

αδιάκοπα το λυγερό τραγούδι απ' τα φτερά του,
στην εποχή του πνιγηρού καλοκαιριού, οι γίδες
είναι, μαθές, τετράπαχες και το κρασί θεσπέσιο·
τα θηλυκά είν' αβάσταγα κι οι άντρες χαυνωμένοι,
γιατί τους καίει ο Σείριος και κεφαλή και γόνα,
κι από το κάμα το πολύ ξεράθη το κορμί τους.
Κι άμποτες τότε νάσουν πια σε ισκιωμένο βράχο
και νάχες κρίθινο ψωμί με γάλα ζυμωμένο,
νάχες και βίβλινο κρασί καί γάλα από κατσίκες
που μόλις τις απόκοψαν, κρέας από δαμάλα
δασόθρεφτη κι αγέννητη κι από κατσίκια πρώιμα
και να ρουφάς μαύρο κρασί, φλογάτο καθισμένος
στον ίσκιο σου, με την καρδιά πασίχαρη, χορτάτη,
γυρνώντας στον ολόδροσο το Ζέφυρο την όψη·
κι από πηγή τρεχούμενην, αστείρευτη, καθάρια
να σμίγεις τρία του νερού μ' ένα κρασιού μονάχα. (*Έργα* 582-96)[1]

(Αυτό θα πρέπει να διαβαστεί χωρίς να ξεχνάμε τους στ. 500-3: 'Η ελπίδα δεν είναι καλός σύντροφος για ένα φτωχό, που κάθεται εκεί που συναντιούνται οι άνθρωποι για να κουβεντιάζουν όταν δεν έχει αρκετούς πόρους για να ζήσει. Πες στους δούλους σου όσο είναι ακόμη κατακαλόκαιρο. "Δεν θάναι πάντα καλοκαίρι: χτίστε κάτι που θα σας προστατέψει".).

Υπάρχει σε πολλά χωρία πραγματική αξιοπρέπεια: στο προοίμιο της *Θεογονίας*, ή την εικόνα των δίκαιων και άδικων πόλεων στα *Έργα* (225-47), ή την αφήγηση για τις τιμές της Εκάτης στη *Θεογονία*, ένα χωρίο που δείχνει καλά πόσο αποτελεσματική μπορεί να είναι μια μάλλον απλή χρήση της επανάληψης:

ἡ δ' ὑποκυσαμένη Ἑκάτην τέκε, τὴν περὶ πάντων
Ζεὺς Κρονίδης τίμησε, πόρεν δέ οἱ ἀγλαὰ δῶρα,
μοῖραν ἔχειν γαίης τε καὶ ἀτρυγέτοιο θαλάσσης·
ἡ δὲ καὶ ἀστερόεντος ἀπ' οὐρανοῦ ἔμμορε τιμῆς,
ἀθανάτοις τε θεοῖσι τετιμένη ἐστὶ μάλιστα.
καὶ γὰρ νῦν, ὅτε πού τις ἐπιχθονίων ἀνθρώπων
ἔρδων ἱερὰ καλὰ κατὰ νόμον ἱλάσκηται,
κικλήσκει Ἑκάτην· πολλή τε οἱ ἕσπετο τιμὴ
ῥεῖα μάλ', ᾧ πρόφρων γε θεὰ ὑποδέξεται εὐχάς·
καί τέ οἱ ὄλβον ὀπάζει, ἐπεὶ δύναμίς γε πάρεστιν.
ὅσσοι γὰρ Γαίης τε καὶ Οὐρανοῦ ἐξεγένοντο
καὶ τιμὴν ἔλαχον, τούτων ἔχει αἶσαν ἁπάντων·

1. Το χωρίο αυτό μιμείται η *Ασπίδα του Ηρακλή* 393-7 κι ο Αλκαίος (απ. 347).

οὐδέ τί μιν Κρονίδης ἐβιήσατο οὐδέ τ' ἀπηύρα
ὅσσ' ἔλαχεν Τιτῆσι μετὰ προτέροισι θεοῖσιν,
ἀλλ' ἔχει ὡς τὸ πρῶτον ἀπ' ἀρχῆς ἔπλετο δασμός·
οὐδ' ὅ,τι μουνογενής, ἧσσον θεὰ ἔμμορε τιμῆς,
[καὶ γέρας ἐν γαίῃ τε καὶ οὐρανῷ ἠδὲ θαλάσσῃ,]
ἀλλ' ἔτι καὶ πολὺ μᾶλλον, ἐπεὶ Ζεὺς τίεται αὐτήν. (411-28)

Κι αυτή (η ώρια Αστερία) το σπέρμα εδέχτη
και την Εκάτη γέννησε, που ο γιος του Κρόνου ο Δίας
πιότερο απ' όλους δόξασε και φημισμένα δώρα
της χάρισε: νάχει στη γη και στ' άκαρπα πελάγη
το μερδικό της. Έλαβε κι' απ' τ' αστεράτα ουράνια
τιμής μερίδιο, ωστόσο, αυτή και μες στους αθανάτους
τιμήθη απ' όλους πιότερο. Γιατί και τώρα, όποιος
θνητός στη γη κάνει λαμπρές —ως συνηθούν— θυσίες
ζητώντας χάρη θεϊκήν εύχεται στην Εκάτη
κι όποιου η θεά με προθυμιά γρικάει την προσευχή του,
του στέλνει και καλοτυχιά, γιατ' είναι του χεριού της.
Γιατ' όσοι απ' Ουρανό και Γη γεννήθηκαν και πήραν
κάποια τιμή, της χάρισαν κι απ' τη δική τους κλήρα.
Μα δεν την κακοκάρδισε κι ο γιος του Κρόνου διόλου
και δεν της πήρε τίποτες απ' όσα είχε αποχτήσει
στους πρώτους μέσα αθάνατους, εκείνη, τους Τιτάνες,
μόνο κρατάει απ' την αρχή ό,τι έλαχε και πήρε
στην πρωτινή τη μοιρασιά: κι από τη γη μοιράδι,
[μοιράδι κι απ' τον Ουρανό, μοιράδι κι απ' τον πόντο·]
κι ούτε επειδή και βρέθηκε μοναχοκόρη επήρε
λιγότερη, η θεά, τιμή, μον' έλαβε περίσσια
γιατί ο Δίας την τιμά.

Η ατομικότητα κι η δύναμη της φαντασίας του Ησιόδου μπορεί να φανεί καλύτερα σε σύγκριση με το έργο από τον κάλαμο ενός από τους μιμητές του, το σύντομο επικό ποίημα γνωστό ως *Ασπίδα του Ηρακλή,* που παραδίδεται μαζί με την *Θεογονία* και τα *Έργα και Ημέραι* στα μεσαιωνικά χειρόγραφα. Είναι μια αδύναμη και μπερδεμένη αφήγηση της μάχης ανάμεσα στον Ηρακλή και τον Κύκνο, που περιέχει ένα πολύστιχο χωρίο "έκφρασης", βασισμένο στις περιγραφές από τον Όμηρο των ασπίδων του Αχιλλέα (*Ιλ.* Σ 478-607) και του Αγαμέμνονα (*Ιλ.* Λ 32-40), στο οποίο περιγράφεται η ασπίδα του Ηρακλή. Της λείπει εντελώς η ρώμη και το πνεύμα του Ησιόδου και στηρίζει την αποτελεσματικότητά της στην καθαρή συσσώρευση λεπτομερειών, κατά προτίμηση λεπτομερειών για δημιουργία εντυπώσεων:

> Δίπλα στεκόταν η Αχλύς η φοβερή κι ολέθρια,
> χλωμή, ξερή κι απόξερη και καταμαραμένη
> από την πείνα, σκέλεθρο με γόνατα πρησμένα,
> κι από τα χέρια της τα δυο νύχια τρανά φυτρώναν.
> Τα μάγουλά της έσταζαν αίμα στη γη, και μύξες
> τρέχαν απ' τα ρουθούνια της. Εμόρφαζεν απαίσια
> ολόρθη και τους ώμους της σκέπαζε πλήθια στάχτη,
> καθώς πλημμύριζε άπαυα τα μάτια της το δάκρυ. (264-70)

Είναι ένα από τα λιγότερο εξαρτημένα χωρία· άλλες λιγότερο παγερές σκηνές είναι μάλλον αδέξιες προσαρμογές με βάση τον Όμηρο. Το έργο δεν προβάλλει την αξίωση ότι προέρχεται από τον Ησίοδο, μόλο που δείχνει μεγάλη οικειότητα με το γνήσιο έργο του και σχεδιάστηκε για να ταιριάζει στον *Κατάλογο γυναικών*: αρχίζει μ' ένα κομμάτι για τη μητέρα του Ηρακλή Αλκμήνη το οποίο αρχίζει με το *ἢ οἵη* (βλ. παραπάνω, σ.147).

Δύο κύρια προβλήματα της ησιόδειας γραμματείας παραμένουν ανοιχτά: η σχέση του με τον Όμηρο και ο τρόπος που συνέθετε. Μολονότι τώρα διευκρινίστηκε ότι ο Ησίοδος έδρασε στο τελευταίο τμήμα του όγδοου αιώνα, δεν υπάρχει συμφωνία για το ζήτημα των σχετικών χρονολογιών του Ησιόδου αφενός και της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας* αφετέρου. Το μόνο που μπορεί να αποδειχθεί είναι ότι ο Ησίοδος και ο Όμηρος συγγένευαν ως προς τη γλώσσα και τον τρόπο: στην ουσία χρησιμοποιούν την ίδια διάλεκτο, κι έχουν μεγάλο μέρος λεξιλογίου τους και των στερεότυπων φράσεων κοινά, αν και υπάρχουν επίσης αξιοσημείωτες διαφορές[1], ενώ μερικές από τις ιδιομορφίες της διαλέκτου του Ησιόδου είναι δύσκολο να εξηγηθούν. Ο G. P. Edwards, με βάση μια διεξοδική μελέτη της γλώσσας του Ησιόδου, κατέληξε στο ακόλουθο συμπέρασμα:

> Η ιωνική επική ποίηση ήταν γνωστή στην μητροπολιτική Ελλάδα την εποχή του Ησιόδου και απαγγελλόταν στην ιωνική μορφή της ακόμη και από τους κατοίκους της ηπειρωτικής Ελλάδας. Τα ομηρικά ποιήματα αυτοπροβάλλονται ως οι πιο ευνόητοι εκπρόσωποι της ιωνικής αυτής παράδοσης, αλλά προφανώς δεν ήταν απαραίτητα η μόνη ιωνική ποίηση που ο Ησίοδος θα μπορούσε να είχε γνωρίσει, ούτε μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Ησίοδος τα γνώριζε στη μορφή στην οποία διασώθηκαν στη γραπτή μας παράδοση. Ταυτόχρονα, η πιο οικονομική υπόθεση μπορεί να είναι ότι η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια* υπήρχαν ήδη και ήταν γνωστά στην μητροπολιτική Ελλάδα την εποχή του Ησιόδου σε μια μορφή ευδιάκριτα την ίδια με εκείνη στην οποία

1. West (1966) 77-91 και (1978α)31 κ.ε.· Edwards (1971) ιδιαίτερα 140-65.

τα γνωρίζουμε σήμερα...[1].

O M. L. West, από την άλλη, υποστήριξε ότι η *Θεογονία* είναι πάρα πολύ πιθανό να είναι 'το πιο παλιό ελληνικό ποίημα που έχουμε'[2], για το λόγο ότι και η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια* στη μορφή που σώζονται περιέχουν στοιχεία που δεν μπορούν να χρονολογηθούν νωρίτερα από το 700 περίπου π.Χ. Πιθανόν είναι πολύ ριψοκίνδυνο να ζητά κανείς τέτοια ακρίβεια από τις αρχαιολογικές μαρτυρίες και σε τελευταία ανάλυση μπορεί να μην έχει σημασία το γεγονός ότι δεν μπορούμε να χρονολογήσουμε με ακρίβεια κανένα από τα ποιήματα αυτά· πιο σημαντική είναι η παραδοχή που ενισχύεται από τους νεότερους ερευνητές ότι υπήρχε μια κοινή ιωνική παράδοση ποίησης σε εξαμέτρους στην οποία εργάστηκαν και οι δύο ποιητές, παρά τη γεωγραφική απόστασή τους.

Αν ο Ησίοδος ήταν ένας προφορικός ποιητής ή ένας ποιητής που γνώριζε γραφή είναι ένα εξίσου αμφιλεγόμενο ζήτημα· αλλά κι εδώ πάλι υπάρχει συμφωνία σε ένα σημαντικό θέμα, δηλαδή στο ότι όποια διαδικασία και να ακολούθησε ο ίδιος ο Ησίοδος[3] η παράδοση μέσα στην οποία έμαθε την τέχνη του ήταν προφορική. Είναι ίσως αδύνατο να αποδείξει κανείς με τον ένα ή τον άλλο τρόπο αν έκανε χρήση της γραφής για να συνθέσει την ποίησή του, αλλά είναι πολύ πιθανή η σκέψη ότι ένα πάρα πολύ προσωπικό ποίημα όπως τα *Έργα* και *Ημέραι*, που δεν έχει αφηγηματικό ιστό για να βοηθήσει αυτόν που το απαγγέλλει, είχε καλύτερη τύχη να επιζήσει αν καταγραφόταν σε μια αρκετά πρώιμη φάση, δηλ. όσο ζούσε ο ποιητής. Μ' αυτό δεν προτείνεται η άποψη ότι υπήρχε κάτι σαν κανονικό αναγνωστικό κοινό την εποχή αυτή· ο κανονικός τρόπος επικοινωνίας ανάμεσα στους ποιητές και το κοινό τους ήταν σίγουρα η προφορική απαγγελία, είτε σε γιορτές ή σε κάποιο άλλο είδος κοινωνικής συνάθροισης. Αλλά η πλατιά γνωριμία με τα *Έργα και Ημέραι* που μπορούμε να αποδείξουμε για την αρχαϊκή περίοδο[4] είναι δύσκολο να εξηγηθεί χωρίς να υποθέσουμε ότι έγινε κάποια χρήση του γραπτού κειμένου. Όπως με το έργο του Αρχιλόχου και τους πρώιμους ελεγειακούς και λυρικούς ποιητές, η δυνατότητα μακροπρόθεσμης επιβίωσης πρέπει να είχε αυξηθεί σημαντικά με την ανάπτυξη της γραφής στην ελληνική κοινωνία.

1. Edwards (1971) 202 κ.ε.
2. West (1966) 46.
3. O West (1978*a*) 40-8 κάνει μερικές ενδιαφέρουσες προτάσεις. Πβ. Edwards (1971) 190-3.
4. O Τυρταίος 12.43 μπορεί να απηχεί τα *Έργα* 291· ο Σημωνίδης 6 αποτελεί επεξεργασία των Έργων 702 κ.ε.· ο Αλκαίος απ. 347 απηχεί τα *Έργα* 582-9· ο Ίβυκος 282 *PMG*, 18-24 μπορεί να χρησιμοποίησε τα *Έργα* 646-62.

4
Η ΕΠΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΟΜΗΡΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΗΣΙΟΔΟ

1. ΤΑ ΚΥΚΛΙΑ ΕΠΗ

Ο Όμηρος κι ο Ησίοδος, ως οι μόνοι επιζώντες από την πρωιμότερη εποχή της ελληνικής λογοτεχνίας, προξένησαν τέτοια εντύπωση μοναδικότητας που χρειάζεται κάποια προσπάθεια για να θυμηθεί κανείς ότι με κανένα τρόπο δεν ήταν χωρίς ανταγωνιστές και μιμητές. Ο στίχος τους βασισμένος σε λογότυπους που εξυπακούουν κοινή ραψωδική παράδοση, οι απαγγελίες του Φήμιου και Δημόδοκου στην *Οδύσσεια*, κι η περίπτωση του διαγωνισμού του Ησιόδου στη Χαλκίδα, όλα δείχνουν ότι ο 8ος αιώνας ήταν περίοδος ζωηρής ποιητικής δραστηριότητας. Όταν λέγεται στην *Οδ.* μ 70 ότι το ωραίο πλοίο Αργώ είναι 'ενδιαφέρον σε όλους', αυτό σίγουρα υπαινίσσεται κάποια πολύ γνωστή πραγμάτευση της ιστορίας των Αργοναυτών· και η σύντομη περίληψη της ιστορίας του Οιδίποδα στην *Οδ.* λ 271-80 πρέπει να θυμίζει μια πιο εκτενή διαπραγμάτευση κάπου αλλού. Στην πραγματικότητα γνωρίζουμε ότι πολλά πρώιμα έπη σώθηκαν από την αρχαϊκή περίοδο μαζί με τα έργα του Ομήρου και του Ησιόδου· σε κάποια (άγνωστη) φάση ομαδοποιήθηκαν με μια συνέχεια ή έναν 'κύκλο' αρχίζοντας στις πιο μακρινές αρχές με μια *Θεογονία* και μια *Τιτανομαχία* και περνώντας μέσα από τους μύθους της Θήβας[1] και του Τρωικού πολέμου. Εκτελούνταν από επαγγελματίες ραψωδούς σε διαγωνισμούς στις γιορτές, και πρέπει να ήταν πλατιά γνωστά τουλάχιστο ως ένα μεγάλο μέρος του 5ου αιώνα. Πιθανόν ο όρος 'κύκλος' να χρησιμοποιούνταν αρχικά με τον ίδιο τρόπο για τα πιο πολλά αφηγηματικά έπη, Ομηρικά ή μη-Ομηρικά· μόνο μετά τον Αριστοτέλη ο όρος 'κύκλιος' δήλωνε κάτι βασικά διαφορε-

1. Τα Θηβαϊκά έπη ήταν η *Οιδιπόδεια*, η *Θηβαΐδα* και οι *Επίγονοι*.

τικό από ό,τι το 'ομηρικό'[1].

Αυτού του τεράστιου σώματος στίχων μόνο μερικά σύντομα αποσπάσματα έχουν διασωθεί –απλώς 120 ή περίπου τόσοι στίχοι– αλλά έχουμε μια βοηθητική περίληψη του Τρωικού μέρους του Κύκλου (σταχυολογήθηκε από ένα έργο του 5ου αιώνα μ.Χ.[2], τη *Χρηστομάθεια* του Πρόκλου). Αυτή δίνει ολόκληρη την ιστορία του Τρωικού πολέμου, από το αρχικό σχέδιο του Δία για να ανακουφίσει τη γη από τον υπερβολικά μεγάλο πληθυσμό ως το θάνατο του Οδυσσέα (και τους τελικούς παράξενους γάμους: της Πηνελόπης με το γιο του Οδυσσέα Τηλέγονο, της Κίρκης με τον Τηλέμαχο). Οι ίδιοι οι μύθοι πρέπει να ήταν κατά βάση πολύ παλιοί, όπως μπορούμε να δούμε από υπαινικτικές αναφορές σ' αυτούς μέσα στην *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια* (π.χ. *Ιλ.* Γ 243 κ.ε.: οι Διόσκουροι, πβ. τα *Κύπρια· Οδ.* δ 271-84: ο Δούρειος Ίππος, πβ. *Ιλίου πέρσις*), αλλά είναι σίγουρο ότι πολλά από τα ποιήματα του Κύκλου συντέθηκαν αργότερα από τα Ομηρικά έπη, πιθανόν στον 7ο ή 6ο αιώνα, και εκτός από τον Όμηρο κατονομάζονται πολλοί συγγραφείς (βλ. το Παράρτημα[3]). Σύμφωνα με τον Πρόκλο ο Τρωικός Κύκλος περιελάμβανε τα *Κύπρια* (11 βιβλία)· την *Ιλιάδα*· την *Αιθιοπίδα* (5 βιβλία)· τη Μικρή *Ιλιάδα* (4 βιβλία)· την *Ιλίου πέρσιν* ''Αλωση της Τροίας' (2 βιβλία)· τους *Νόστους* 'επιστροφή στην πατρίδα' (5 βιβλία)· την *Οδύσσεια*· την *Τηλεγόνεια* (2 βιβλία). Μια ματιά στην περίληψη του Πρόκλου δείχνει αμέσως τη σπουδαιότητα των επών αυτών για τη μεταγενέστερη ελληνική λογοτεχνία. Τα *Κύπρια,* για παράδειγμα, καταπιάνονταν με τα επόμενα επεισόδια: την κρίση του Πάρη, την αρπαγή της Ελένης, τη συνάθροιση των Ελλήνων, τον Αχιλλέα στη Σκύρο, τον Τήλεφο, τη φιλονικία Αχιλλέα και Αγαμέμνονα, την Ιφιγένεια στην Αυλίδα, τον Πρωτεσίλαο. Όπως λέει ο Αριστοτέλης σχολιάζοντας την έλλειψη μορφής των κυκλικών ποιημάτων, υπάρχει εδώ υλικό για πολλές τραγωδίες (*Ποιητ.* 1459b1-7), και το ίδιο αληθεύει για τα πιο πολλά από τα άλλα έργα του Κύκλου· η επίδρασή τους στη λυρική ποίηση επίσης και στις εικαστικές τέχνες πρέπει να ήταν τεράστια.

Αν τα αποσπάσματά μας δεν ήταν τόσο πενιχρά αναμφίβολα θα ήταν δυνατό να κάνουμε πιο έντονη διάκριση ανάμεσα στα ιδιαίτερα έπη, τα οποία πρέπει να ποίκιλλαν ως ένα σημείο σε ποιότητα κι ενδιαφέρον, όπως διέφεραν στη χρονολογία. Μια πολύτιμη προσπάθεια έγινε από τον J. Griffin να χαρακτηρίσει τα κυκλικά ποιήματα σ' αντίθεση με την *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια,* με μεγάλη έμφαση στην ιδέα ότι τα ομηρικά ποιήματα πρέπει να επέζησαν επειδή ήταν καλύτερα από τα υπόλοιπα – με μεγαλύτερη συνοχή και με πιο

1. Pfeiffer (1968) 43 κ.ε. και 230.
2. Εκτός αν πρόκειται για διαφορετικό Πρόκλο· πβ. Severyns (1963).
3. Πβ. Griffin (1977) 39 σημ. 9 για παραπομπές.

πλουσιοπάροχες λεπτομέρειες, σοβαρά με μεγαλύτερη συνέπεια, λιγότερο συναισθηματικά και ρομαντικά[1]. Για παράδειγμα, το φανταστικό φαίνεται ότι επιτράπηκε με μεγαλύτερη ελευθερία από τους συγγραφείς αυτούς: μυθικά μοτίβα όπως το άτρωτο ενός ήρωα (του Αίαντα στην *Αιθιοπίδα*) ή μαγικά αντικείμενα (το τόξο του Φιλοκτήτη στη *Μικρή Ιλιάδα*, το Παλλάδιο στην *Ιλίου πέρσιν*) και ρομαντικά επεισόδια, όπως η συνάντηση του Αχιλλέα με την Ελένη στα *Κύπρια* (συνάντηση που διευθετήθηκε από τη Θέτιδα και την Αφροδίτη), δείχνουν έναν πολύ διαφορετικό τόνο από τον αυστηρό κόσμο της *Ιλιάδας*. Οι κυκλικοί ποιητές φαίνεται ότι αρέσκονταν πολύ σε τέτοια παθητικά και τρομερά επεισόδια όπως οι θυσίες της Ιφιγένειας (*Κύπρια*) και της Πολυξένης (*Ιλίου πέρσις*) κι ότι δεν ήταν τόσο διακριτικοί όσο ο Όμηρος στη χρήση φρικιαστικών ιστοριών αιμομιξίας ή δολοφονίας συγγενών. Φυσικά τέτοιο συναισθηματικό υλικό μπορούσε να το χειριστεί κανείς με μεγάλη αξιοπρέπεια και σοβαρότητα, όπως ξέρουμε από δράματα όπως ο *Αγαμέμνων* κι ο *Οιδίπους τύραννος*, αλλά από τα λίγα που έχουμε από τα Κύκλια έπη δεν φαίνεται πιθανό να είχαν οι περισσότεροι από τους συγγραφείς επαρκή ποιητική εφευρετικότητα· βέβαια στη μεταγενέστερη αρχαιότητα απορρίπτονται σαν άμορφα, συμβατικά, γεμάτα επαναλήψεις και μονότονα. Οι έντονα διατυπωμένες γνώμες του Αριστοτέλη στην *Ποιητική* (1459a30-b16) αναμφίβολα έθεσαν το υπόδειγμα για τη μεταγενέστερη κριτική και την εγγύηση ότι ο Κύκλος δεν διαβαζόταν πια: 'μετά τον Αριστοτέλη, σε σύγκριση με τα δύο επίλεκτα ποιήματα του Ομήρου, καθετί το "κύκλιο" θεωρούνταν κατώτερο, που σήμαινε τουλάχιστο συμβατικό και συχνά ασήμαντο'[2]. Οπωσδήποτε, η τάση παραμέλησης των κυκλικών ποιημάτων μπορεί να άρχισε νωρίτερα: βρίσκουμε τον Πλάτωνα να περιορίζει την αναφορά του στο έπος στην *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια*[3]. Αλλά ίσαμε τότε οι κυκλικοί ποιητές είχαν γονιμοποιήσει την τραγωδία και εφοδίασαν τις εικαστικές τέχνες με ένα εξαιρετικά πλούσιο και σημαντικό σώμα πηγής υλικού.

Μερικά από τα έπη που απαρτίστηκαν στους πρώιμους χρόνους δεν φαίνεται να συμπεριλήφθηκαν στον Κύκλο (αν και οι μαρτυρίες μας είναι πολύ ισχνές για να είμαστε σίγουροι). Ο Εύμηλος ο Κορίνθιος, του οποίου η ακμή τοποθετείται στο τελευταίο μέρος του όγδοου αιώνα, μπορεί να ήταν ο ποιητής του κυκλικού έπους *Τιτανομαχία* όπως διατείνονται μερικές πηγές, αλλά το υπόλοιπο έργο του δεν φαίνεται να θεωρήθηκε σαν μέρος του Κύκλου. Είναι ενδιαφέρον παράδειγμα επικού ποιητή που προφανώς επέλεξε και προσάρμοσε το υλικό του έχοντας υπόψη πατριωτικούς σκοπούς. Εξίσωσε την

1. Griffin (1977).
2. Pfeiffer (1968) 230.
3. Labarbe (1948) 410.

Κόρινθο, που δεν είχε μεγάλο παρελθόν καθαγιασμένο στο μύθο, με την ηρωική αλλά αταύτιστη Εφύρη, εξηγώντας την αλλαγή του ονόματος με ένα τυπικό κομμάτι επινοημένης γενεαλογίας (απ.1). Έτσι οπλισμένος μ' ένα σώμα μυθολογίας που συμπεριλάμβανε τις ιστορίες του Σίσυφου και του Βελλεροφόντη, προχώρησε στην προσάρτηση του ίδιου του Αργοναυτικού θρύλου στην Κόρινθο κάτω από το νέο της προσωπείο. Για να το κάνει αυτό παρέστησε τον Αιήτη ότι καταγόταν από την Εφύρη, κι ότι ριψοκινδύνεψε μακριά στο άγνωστο κι εγκαταστάθηκε στην Κολχίδα (απ.2) όπου δέχτηκε τους Αργοναύτες και τον Ιάσονα, οι περιπέτειες του οποίου συμπεριλάμβαναν τη σπορά των δοντιών του δράκοντα (απ. 9). Δεν γνωρίζουμε τον τίτλο του ποιήματος ή των ποιημάτων του Εύμηλου: μια μεταγενέστερη πεζή περίληψη είχε τον τίτλο *Κορινθιακά* ή *Ιστορία της Κορίνθου* (Παυσαν. 2. 1.1). Όπως κι αν ονομαζόταν, το έργο του Εύμηλου ήταν μια από τις κυριότερες πηγές από την οποία άντλησε ο Απολλώνιος ο Ρόδιος για τα *Αργοναυτικά* (βλ. σ. 771) και στα σχόλια του Απολλώνιου σώζονται τα πιο σημαντικά αποσπάσματα. Η όλη πραγμάτευση της Εφύρης και του θρύλου των Αργοναυτών από τον Εύμηλο φαίνεται ότι ήταν προπαγανδιστική, σχεδιασμένη προφανώς για να επαυξήσει την υπόληψη της Κορίνθου δίνοντάς της μια πλούσια επική παράδοση, και ίσως επίσης εξασφαλίζοντας στην ιστορία της μετανάστευσης του Αιήτη από την Κόρινθο ένα υπονοούμενο επιχείρημα που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για να δικαιολογήσει μια Κορινθιακή απαίτηση πάνω σε περιοχές της Μαύρης Θάλασσας.

Μπορούμε να πούμε από τα αποσπάσματα του Εύμηλου, από τα λίγα που αναφέρονται στο έργο του Κρητικού Επιμενίδη, και από τον υπαινικτικό τρόπο του έπους του Απολλώνιου ότι η ιστορία των Αργοναυτών συνέχισε να είναι ευνοούμενο θέμα της ποίησης. Ένα άλλο σημαντικό σώμα ήταν η ομάδα των ποιημάτων που σχετίζονταν με τον Ηρακλή, τον πιο δημοφιλή και πιο πλατιά τιμώμενο απ' όλους τους Έλληνες ήρωες. Από τα ποιήματα αυτά το πιο παλιό ήταν η *Άλωση της Οιχαλίας (Οἰχαλίας ἅλωσις)* που αποδίδονται στον ίδιο τον Όμηρο ή στον Κρεώφυλο και δεν ήταν, όπως φαίνεται, αρχικά μέρος του Κύκλου. Ο Πείσανδρος από τη Ρόδο ήταν ο ποιητής (στον 7ο ή 6ο αιώνα) ενός πιο φιλόδοξου έπους για τις ανδραγαθίες του Ηρακλή, το οποίο περιλάμβανε ολόκληρη τη σταδιοδρομία του· αυτό ακολούθησε η πολύ θαυμαζόμενη *Ἡράκλεια* του Αλικαρνασσέα Πανύασση, ξάδερφου (ή θείου) του Ηροδότου. Ο Πανύασσης άκμασε το πρώτο μισό του 5ου αιώνα, και στην Αλεξανδρινή περίοδο θεωρούνταν ένας από τους πιο καλούς επικούς ποιητές· σαφώς η αρχική προτίμηση δεν εξίσωνε το 'μεταγενέστερο' με το 'κακό' όπως γίνεται στη νεότερη επιστημονική κριτική.

Όλη η επική ποίηση δεν ήταν αφιερωμένη στην ηρωική διήγηση: η ποιητική αυτή μορφή χρησιμοποιούνταν και για την ποίηση σε μορφή κατα-

λόγων: γενεαλογίες των θεών όπως η *Θεογονία* του Ησιόδου, ή η *Θεογονία* που ήταν στην αρχή του Κύκλου, ή συλλογές βιογραφιών όπως ο *Κατάλογος γυναικῶν* (βλ. σ.147). Και παρόλο που τα *Έργα και Ημέραι* φαίνεται ότι ήταν ποίημα μεγάλης πρωτοτυπίας, ο Ησίοδος προφανώς δεν ήταν ο μόνος πρώιμος Έλληνας δημιουργός διδακτικής ποίησης. Ανάμεσα στα έργα που αποδίδονται με αμφιβολία σ' αυτόν ακούμε για τα *Μεγάλα έργα,* ίσως κι άλλο ένα ποίημα για τη γεωργία, και τις *Υποθήκες του Χίρωνα,* τις συμβουλές που υποτίθεται πως έδωσε στον Αχιλλέα, ο Κένταυρος Χίρων. Αναμφίβολα στον Ησίοδο, επειδή ήταν ο πιο μεγάλος ποιητής σ' αυτό τον τομέα, αποδόθηκαν όμοια ποιήματα, όπως ακριβώς ειπώθηκε για τον Όμηρο ότι συνέθεσε τη *Θηβαΐδα,* τους *Επιγόνους,* τα *Κύπρια,* και την *Άλωση της Οιχαλίας,* ανάμεσα στ' άλλα. Στην πραγματικότητα θα πρέπει να σκεφθούμε για ένα μεγάλο αριθμό ραψωδών, μερικοί από τους οποίους είναι και συνθέτες, που εκτελούσαν και με τον τρόπο αυτό βοήθησαν να διατηρηθεί ένα πολύ σημαντικό σώμα ποίησης σε εξάμετρο.

Υπάρχουν επίσης, όπως φαίνεται απόπειρες αυτο-παρωδίας μέσα στην παράδοση. Ο ίδιος ο Όμηρος πιστωνόταν μ' ένα περίεργο έργο ελαφρότητας, τον *Μαργίτη*. Ο ήρωάς του, αν αυτή είναι η κατάλληλη λέξη, είναι το πρότυπο του ηλίθιου χωρικού, ανίκανου να σκάβει ή να οργώνει ή ακόμη να μετρά πέρα από το πέντε. Πώς, τότε, ένας τέτοιος χαζός θα περνούσε ανάμεσα στους κινδύνους του συζυγικού βίου; Μην ξέροντας ακόμη αν γεννήθηκε από τη μητέρα ή τον πατέρα του, φοβόταν να πλαγιάσει με τη γυναίκα του μήπως και παραπονιόταν στη μάνα της για την ανεπάρκειά του, στο τέλος ξεγελάστηκε απ' αυτή, και μια αφήγηση των σεξουαλικών τους σχέσεων προφανώς προκαλούσε μεγάλη θυμηδία. Ένα παπυρικό απόσπασμα, *P. Oxy.* 2309, μπορεί θαυμάσια να σώζει ένα μέρος του ποιήματος· το σκηνικό είναι ένα υπνοδωμάτιο εφοδιασμένο με ουροδοχείο, κι η δράση λαμβάνει χώρα μέσα 'στη μαύρη νύχτα'. Ολόκληρη η αφήγηση έγινε προφανώς πιο διασκεδαστικά αταίριαστη από το γεγονός ότι λέγεται από ένα σοβαρό εκτελεστή επικών ποιημάτων κατά τον ομηρικό τρόπο του Δημόδοκου ή του Φήμιου (απ.1):

ἦλθέ τις εἰς Κολοφῶνα γέρων καὶ θεῖος ἀοιδός,
Μουσάων θεράπων καὶ ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος,
φίλην ἔχων ἐν χερσὶν εὔφθογγον λύραν.

Ένας ηλικιωμένος, θεϊκός αοιδός ήλθε στην Κολοφώνα, θεράποντας των Μουσών και του Απόλλωνα που ρίχνει από μακριά, κρατώντας στα χέρια του τη δικιά του μελωδική λύρα.

Στο κείμενο οι τρεις στίχοι αποτελούνται από δύο επικά εξάμετρα που τα ακολουθεί ένα ιαμβικό τρίμετρο, και οι αρχαίοι μετρικοί δείχνουν ότι το

ποίημα στο σύνολό του αποτελούνταν από κλισέ εξαμέτρων που εναλλάσσονταν με συνέχειες τριμέτρων σε ένα σχέδιο που δεν μπορεί να διακριθεί. Αυτή είναι επίσης και η μορφή του *P.Oxy.* 2309. Μια όμοια ανάμιξη μέτρων μπορεί να ήταν το σχέδιο στην εύθυμη τρίστηλη επιγραφή σ' ένα κύπελλο του τέλους του 8ου αιώνα που βρέθηκε στην Πιθηκούσα[1], όπου δύο εξάμετροι ακολουθούν ένα στίχο που μπορεί να θεωρηθεί ιαμβικό τρίμετρο. Αν και η απόδοση του *Μαργίτη* στον Όμηρο δεν μπορεί να θεωρηθεί σοβαρή, δεν υπάρχει λόγος να θεωρήσουμε το ποίημα ως μεταγενέστερη πλαστογραφία· θα μπορούσε πολύ καλά να ανήκει στον έβδομο ή έκτο αιώνα και υπάρχουν πολλές αναφορές από τον τέταρτο αιώνα και εξής[2].

Ένα άλλο κομμάτι επικής παρωδίας, η *Βατραχομυομαχία* (που φαίνεται να υπήρξε πολύ αγαπητό ως σχολικό βιβλίο στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, είναι αποδεδειγμένα μεταγενέστερο από την αρχαϊκή περίοδο και κατά πάσαν πιθανότητα είναι της ελληνιστικής εποχής[3]. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον αυτού του κατά τα άλλα καθόλου συναρπαστικού ποιήματος είναι ότι δεν φαίνεται να ήταν ένα απομονωμένο φαινόμενο αλλά ανήκει σ' ένα λογοτεχνικό είδος 'επικών ποιημάτων με πρωταγωνιστές τα ζώα' – ακούμε για Μάχες Γερανών, Αραχνών και Ψαρονιών[4], που μπορεί όλα να ανήκαν στην ίδια παράδοση της παρωδίας.

2. ΟΙ ΟΜΗΡΙΚΟΙ ΥΜΝΟΙ

Ανάμεσα στα ελάσσονα έργα που κατά την αρχαιότητα συχνά προσγράφονταν στον Όμηρο ήταν μερικοί ύμνοι, εξάμετρα ποιήματα που απευθύνονταν σε διάφορες θεότητες. Έτσι ο Θουκυδίδης (3.104), παραπέμποντας στον Όμηρο ως την 'πιο καλή μαρτυρία' για μια ιστορική κρίση, παραθέτει τους στ. 145-50 του *Ύμνου εις Απόλλωνα* ως προερχόμενους από 'το προοίμιο του Απόλλωνα'. Ο όρος *προοίμιον* ήταν τυπικός για τους ύμνους αυτούς και πιθανόν εννοεί ότι σε μερικές περιπτώσεις εκτελούνταν ως προεισαγωγή σε μια πιο μακρά επική απαγγελία. Κάποτε στη μεταγενέστερη αρχαιότητα όλοι οι εξάμετροι ύμνοι που δεν σχετίζονταν με άλλους περίφημους υμνωδούς (ιδιαίτερα τον Ορφέα, τον Μουσαίο, τον Ολήνα και τον Πάμφο) συγκεντρώθηκαν και μαζί με αυτούς που αποδίδονταν ειδικά στον Όμηρο σχημάτισαν το corpus των 'Ομηρικών Ύμνων' που χρονολογείται στα τέλη του μεσαίωνα. Η αλήθεια, ωστόσο, είναι ότι ούτε ένας από τους ύμνους αυτούς, ακόμη και

1. Page (1956).
2. Μαρτυρίες στον Allen (1912), *IEG* στο λ. 'Homerus', West (1974) 190.
3. Βλ. Wolke (1978) 46-70.
4. Σούδα στο λ. Όμηρος 45, 103.

οι πιο επιβλητικοί, δεν μπορεί να είναι έργα του Ομήρου, γιατί η γλώσσα τους και το ύφος τους είναι δευτερογενή παράγωγα, 'υπο-επικά', και σε μερικά σημεία καθαρά ησιόδεια. Η πρακτική της απόδοσης στον Όμηρο μιας ολόκληρης ποικιλίας ποιημάτων σε επικά μέτρα άρχισε πολύ νωρίς, είτε από φιλοδοξία, άγνοια, ευσέβεια είτε από μια αίσθηση τάξης. Συμπεριελάμβανε ένα ποίημα για τη Θήβα, τη *Θηβαΐδα*, καθώς και αδέσποτα μέρη του 'Επικού Κύκλου', εκείνα τα συντομότερα και παράγωγα έπη που σχεδιάστηκαν να συμπληρώσουν τα κενά που άφησαν η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια* και των οποίων σώζονται μονάχα περιλήψεις της υπόθεσης και λίγα πληκτικά αποσπάσματα. Έτσι δεν είναι εκπληκτικό το γεγονός ότι ο Θουκυδίδης πίστευε πως ο ύμνος στον Απόλλωνα ήταν έργο του Ομήρου, ή ότι άλλα όμοια έργα θεωρούνταν αβασάνιστα δικά του. Είναι πιο αινιγματικό ίσως το ότι ο Ησίοδος δεν θεωρείται σε μερικές περιπτώσεις ως συγγραφέας τους, αφού στα *Έργα και Ημέραι* 656 κ.ε. ισχυρίζεται ότι κέρδισε ένα διαγωνισμό μ' έναν ύμνο στους επιτάφιους αγώνες του Αμφιδάμαντα στην Εύβοια· και υπήρχε μια πολύ γνωστή παράδοση ότι αυτός κι ο Όμηρος τραγούδησαν έναν ύμνο στον Απόλλωνα στη Δήλο.

Το corpus περιλαμβάνει τέσσερις μακροσκελείς ύμνους (στη Δήμητρα, τον Απόλλωνα, τον Ερμή και την Αφροδίτη), μεταξύ 293 και 580 εξαμέτρων, και είκοσι εννέα σύντομους, που ποικίλλουν από τρεις στίχους ίσαμε πενήντα εννέα στην περίπτωση του Ύμνου 7, στον Διόνυσο, που πιθανώς είναι ακρωτηριασμένος όπως τον έχουμε και που για λόγους υφολογικούς φαίνεται σχετικά πρώιμος. Ο Ύμνος 1, επίσης στον Διόνυσο, μπορεί κάποτε, αν κρίνει κανείς από τή θέση του στη συλλογή, να ήταν ένας 'μακροσκελής' ύμνος, αλλά απ' αυτόν σώζεται μόνο ένα απόσπασμα είκοσι ενός στίχων, που από άποψη ποιότητας δεν εντυπωσιάζει. Εκτός από την έκταση οι μακροσκελείς ύμνοι διαφέρουν ριζικά από τους σύντομους ως προς το σκοπό και την ποιότητα· οι δεύτεροι είναι σύντομα εγκώμια που απευθύνονται σ' ένα θεό ή μια θεά με λίγο ή καθόλου διηγηματικό στοιχείο, ενώ οι πρώτοι διηγούνται σε ύφος αργό κάποιο κεντρικό επεισόδιο από τη μυθική βιογραφία της θεότητας (έτσι συμβαίνει με τους Ύμνους στη Δήμητρα, τον Ερμή και την Αφροδίτη) ή επιχειρούν μια πλατύτερη κάλυψη των κύριων απόψεων (*Ύμνος εις Απόλλωνα*). Υπάρχει μια άλλη σημαντική διαφορά: οι εκτενέστεροι ύμνοι φαίνονται να χρονολογούνται ανάμεσα στο 650 και 400 π.Χ. (για να δώσουμε πλατιά, αλλά και σε τελευταία ανάλυση υποθετικά όρια), ενώ πολλοί από τους σύντομους είναι πιθανόν να είναι μεταγενέστεροι. Πράγματι οι τελευταίοι είναι στο μεγαλύτερο μέρος τους αδύνατοι και δεν εντυπωσιάζουν, όποια κι αν είναι η χρονολογία τους, και σχεδόν δεν θα ήταν υπερβολή να πει κανείς ότι το κύριο ενδιαφέρον που παρουσιάζουν είναι το ότι, είτε λόγω φανατικού ζήλου

είτε εξαιτίας ικανών βιβλιοθηκών, κατάφεραν και μόνο να επιζήσουν. Στην πραγματικότητα ακόμη και οι μακροσκελείς, αν κρίνει κανείς από τις αρχαίες αναφορές και περικοπές, φαίνεται να είχαν μάλλον ασήμαντο αντίκτυπο ακόμη και στην αρχαιότητα. Από τις αναφορές αυτές η περικοπή του Θουκυδίδη που σημειώθηκε κιόλας ξεπερνά κατά πολύ σε θεαματικότητα τις άλλες· κατά τα άλλα πιθανώς υπάρχει μια αναφορά στον ίδιο ύμνο στον Αριστοφάνη (*Όρνιθες* 574), και ο Αντίγονος ο Καρύστιος τον τρίτο αιώνα π.Χ. παραθέτει από τον *Ύμνο εις Ερμήν* 51. Άλλες άμεσες αναφορές είναι αρκετά μεταγενέστερες απ' αυτόν, αλλά διάφοροι απόηχοι, τουλάχιστον, του *Ύμνου εις Δήμητρα* βρίσκονται ανάμεσα σε ποιητές της ελληνιστικής εποχής με ενδιαφέρον για τα Μυστήρια[1]. Αυτό δείχνει ότι οι ομηριστές της Αλεξανδρινής εποχής θεωρούσαν ότι το κύριο μέρος του corpus δεν προερχόταν από τον Όμηρο. Κατά παράξενο τρόπο ο *Ύμνος εις Δήμητρα,* παρά τη σχετικά πρώιμη αν και μετά τον Όμηρο χρονολόγησή του, την ανώτερη ποιητική του ποιότητα και το πραγματικό θρησκευτικό του ενδιαφέρον, σχεδόν ξεχάστηκε στο μεσαίωνα και σώζεται μόνο σ' ένα μοναδικό χφ (το Mosquensis των αρχών του 15ου αιώνα, που τώρα βρίσκεται στο Leiden)· ενώ αντιθέτως το υπόλοιπο του corpus ήταν προφανώς πολύ αγαπητό σε μοναχούς και αντιγραφείς. *Η πρώτη έκδοση* (editio princeps) από τον Δημήτριο Χαλκοκονδύλη, που έγινε στη Φλωρεντία το 1488, ήταν ένα από τα πρώτα ελληνικά κείμενα που τυπώθηκαν.

Ο *Ύμνος εις Δήμητρα* έχει σημαντική χάρη όπως επίσης και θρησκευτικό και αρχαιολογικό ενδιαφέρον. Αρχίζει με την απαγωγή της νεαρής Περσεφόνης, την ώρα που μαζεύει λουλούδια, από τον Άδη, το βασιλιά του κάτω κόσμου, που ξεπροβάλλει από τη γη με το άρμα του. Η μητέρα της Δήμητρα είναι πικρά απογοητευμένη για την απώλεια, κι όταν ανακαλύπτει από τον Ήλιο ότι ο Δίας επέτρεψε την απαγωγή εγκαταλείπει αηδιασμένη τον Όλυμπο —το θέμα προέρχεται από την αρχαία Μεσοποταμία— και περιφέρεται επάνω στη γη μεταμφιεσμένη σε γριά, ώσπου στο τέλος συναντά τις κόρες του βασιλιά Κελεού στην Ελευσίνα κι ασχολείται με την περιποίηση του πριγκιπόπουλου Δημοφώντα που είναι βρέφος. Τον κρατά μέσα στη φωτιά κάθε βράδυ για να τον κάμει αθάνατο, αλλά την ανακαλύπτει η μητέρα του παιδιού· όταν αποκαλύπτεται η ταυτότητά της διατάζει το χτίσιμο ενός ναού της εκεί στην Ελευσίνα. Στο μεταξύ η εγκατάλειψη των κανονικών της ευγονιμικών λειτουργιών έχει προξενήσει λιμό, κι ο Δίας υποχρεώνεται να διατάξει την απελευθέρωση της Περσεφόνης από τον κάτω κόσμο, όπου, όμως, εκείνη ξεγελάστηκε κι έφαγε ένα σπόρο ροδιού κι έτσι δεσμεύεται να επιστρέφει στο βασίλειο του Άδη για τέσσερις μήνες το χρόνο (την εποχή που

1. Richardson (1974) 68 κ.ε.

το έδαφος δεν είναι γόνιμο). Για την ώρα όμως ξανασμίγει με τη μητέρα της κι η γονιμότητα επιστρέφει στην πληγείσα γη. Η Δήμητρα μυεί την ηγεσία της Ελευσίνας στις τελετουργίες της, οι οποίες παρέχουν μετά θάνατο μια καλύτερη τύχη.

Λίγα αποκαλύπτονται, ή ήταν δυνατό να αποκαλυφθούν, για τα ίδια τα Μυστήρια και τα μυστικά τους, αλλά ο Ύμνος είναι παρ' όλα αυτά ένα έργο με μεγάλη δύναμη προπαγάνδας για την Ελευσίνα και τη λατρεία των δύο θεαινών. Η Αθήνα, που ανέλαβε τον έλεγχο της Ελευσίνας πριν από το 550 π.Χ., δεν αναφέρεται, πράγμα που δείχνει ότι το ποίημα είχε συντεθεί πριν από αυτή τη χρονολογία. Άλλες παραλείψεις, όπως η απουσία αναφοράς στον Ίακχο, στο γένος των Κηρύκων και στον Τριπτόλεμο στο ρόλο του αγροτικού ήρωα, είναι επίσης απίθανο να προέρχονται από εσκεμμένο αρχαϊσμό, κι επιβεβαιώνουν ότι ο ύμνος είναι πράγματι πιο πρώιμος από τα μέσα του έκτου αιώνα. Λεκτικό και ύφος, που είναι ακόμη προφορικά ή σχεδόν προφορικά, οδηγούν σε μια χρονολόγηση προς το τέλος του έβδομου αιώνα, αλλά εδώ (όπως πάντοτε μ' αυτά τα ποιήματα) κατά ένα μεγάλο μέρος κάνει κανείς εικασίες. Οπωσδήποτε ο Ύμνος δεν είναι κενή ή τεχνητή εκτέλεση, αλλά ένα θρησκευτικό ντοκουμέντο που δίνει μια μεγαλόπρεπη αιτιολογία της ίδρυσης της λατρείας στην Ελευσίνα, όπως επίσης ένας καταστατικός χάρτης για την ιερατική διοίκηση των Μυστηρίων από τις κυριότερες ευγενείς οικογένειες. Με την έμφαση που δίνει στις γονιμοποιητικές δυνάμεις της Δήμητρας και της κόρης της, ειδικά μέσω της εναλλαγής της Περσεφόνης μεταξύ Ολύμπου και κάτω κόσμου, καταφέρνει να προτείνει για τους μυημένους έναν έγκυρο τρόπο απόδρασης από τους έντονους φόβους της σύγχρονης εσχατολογίας:

Και τότε όλη η απέραντη γη με φύλλα κι άνθη
εγέμισε· κι αυτή πηγαίνοντας στους δίκαιους βασιλιάδες
έδειξε στον Τριπτόλεμο και στον ιππέα τον Διοκλή
και στον πανίσχυρο Εύμολπο και στον ηγέτη του λαού Κελεό,
τις ιεροπραξίες, κι αποκάλυψε σ' όλους αυτούς
και στον Τριπτόλεμο και στον Πολύξενο καθώς και στον Διοκλή
τα πάνσεπτα όργια, που κανείς δεν πρέπει να ερευνά κι ούτε να παραβαίνει,
ούτε να τα κοινολογεί· γιατί το μέγα σέβας στους θεούς δένει τη γλώσσα.
Ευτυχής όποιος απ' τους θνητούς που κατοικούν τη γη τάχει δει·
ο αμύητος όμως στα ιερά κι ο αμέτοχος δεν έχει όμοια
μοίρα ακόμα και νεκρός στο μουχλιασμένο σκότος. (472-82)*

* Οι μεταφράσεις από τους ύμνους είναι των Δ.Π. Παπαδίτσα – Ε. Λαδιά, *Ομηρικοί ύμνοι*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1985.

Ο *Ύμνος εις Απόλλωνα* είναι καλλιτεχνικά άνισος, αλλά μόνο σε μικρό βαθμό λιγότερο σημαντικός από τον ύμνο στη Δήμητρα από την άποψη της ιστορίας και της θρησκείας. Συνήθως θεωρείται ως συνένωση δύο αρχικά χωριστών ύμνων, ενός στον Δήλιο, του άλλου στον Πύθιο Απόλλωνα. Η άποψη αμφισβητήθηκε, αλλά στην ουσία πιθανώς είναι ορθή[1]. Οι στίχοι 1 ως 178 μιλούν για την αναζήτηση από τη θεά Λητώ ενός τόπου για να γεννήσει τον Απόλλωνα, και για το ότι τελικά γέννησε το θεό στην άγονη μικρή νήσο Δήλο. Ένας μάλλον παράξενος πρόλογος, που προστέθηκε ίσως ύστερα από τη συμπλήρωση της κύριας σύνθεσης, απεικονίζει τον ώριμο Απόλλωνα και τη σχεδόν υπερβολική ευλάβεια με την οποία τον τιμούν οι άλλοι Ολύμπιοι. Στο τέλος του τμήματος αυτού υπάρχει μια *σφραγίδα*, ένα είδος υπογραφής από το δημιουργό που δηλώνει ότι είναι ένας τυφλός από την πετρώδη Χίο (172). Οι στίχοι 177 κ.ε. είναι ολοφάνερα μια καταληκτική φόρμουλα:

Όμως εγώ τον μακροβόλο δεν θα πάψω Απόλλωνα
να υμνώ τον αργυρότοξο που γέννησε η καλλίκομη Λητώ.

Οι τρεις ανακόλουθοι στίχοι που έπονται στο κείμενό μας συνδέουν το θεό με τη Λυκία, τη Μαιονία και τη Μίλητο καθώς και με τη Δήλο (179-81)· σκοπός τους φαίνεται πως είναι να διευρύνουν το πεδίο του πέρα από το μέρος λατρείας που σχετίζεται με τη γέννησή του, και να καλύψουν την ανάγκη μιας μετάβασης σ' ένα ξεχωριστό επεισόδιο από το οποίο η Δήλος απουσιάζει εντελώς. Ακολουθούνται, όχι με μεγαλύτερη συνοχή, από την αρχή, τουλάχιστο, μιας χαλαρής περιγραφής της μετάβασής του από τον Όλυμπο στην Πυθώ, τους μετέπειτα Δελφούς. Ύστερα ο ποιητής ρωτά ποια πλευρά του θεού να τραγουδήσει (207 κ.ε.)· απορρίπτοντας το θέμα των γυναικείων κατακτήσεών του, αποφασίζει να διηγηθεί πώς πέρασε από πολλά μέρη αναζητώντας μια τοποθεσία για το μαντείο του.

Όλο αυτό μοιάζει με την αρχή ενός καινούργιου ύμνου, ή τουλάχιστον ενός χωριστά συνθεμένου επεισοδίου που σχεδιάστηκε για να επεκτείνει το δηλιακό μέρος. Υπάρχει ένα πρόδηλο παράλληλο με το κύριο θέμα εκείνου του μέρους (η αναζήτηση μιας τοποθεσίας για τη γέννησή του), που ενδυναμώνεται από τους καταλόγους των μερών που επισκέφθηκε σε κάθε περίπτωση (216 κ.ε. και 30 κ.ε.). Τέτοια θέματα πιθανόν να απαντούσαν και σ' άλλους ύμνους, αλλά στην προκειμένη περίπτωση υπάρχουν σημεία εσκεμμένης μίμησης και έκτασης, με το δηλιακό μέρος να δίνει το σημείο της εκκίνησης. Για παράδειγμα η ρητορική ερώτηση σχετικά με ποια πλευρά του θεού να υμνήσει απαντά σε απλούστερη μορφή στο τμήμα για τη Δήλο (19-25), και η πιο

1. Αμφισβητήθηκε εντελώς πρόσφατα από τον West (1975) 161 κ.ε.· βλ. περαιτέρω Kirk στο Brillante, Cantilena και Pavese (1981) 163-81.

περίτεχνη Πύθια εκδοχή (207 κ.ε.) φαίνεται επίσης και η πιο ευρηματική. Άλλα θεματικά παράλληλα μπορεί να δει κανείς στην οργή της Ήρας (95-101 και 305-55, αυτοί οι τελευταίοι στίχοι συνιστούν ένα είδος παρεμβολής) και στην άγονη θέση που επιλέχθηκε και την ικανότητα των ιερέων να ζουν από τις θυσίες (54-60, ανεπτυγμένο στους στίχους 529-37). Ούτε ακόμη το μέρος που αφορά τη Δήλο είναι μια συνεπής κι ολότελα συνεκτική σύνθεση· όπως στο μεγαλύτερο μέρος της υπο-επικής ποίησης, χρησιμοποιούνται κι εδώ προϋπάρχοντα υλικά, μερικές φορές ιδιαιτέρως χαλαρά. Ο κατάλογός του των τοποθεσιών, για παράδειγμα, αρχίζει με μια απαρίθμηση των κύριων πιστών του Απόλλωνα και μεταβάλλεται σ' ένα γεωγραφικό κατάλογο ακρωτηρίων και νήσων του Αιγαίου· επιπλέον, ο στίχος 81, με τη μνεία ενός μαντείου που σίγουρα δεν μπορεί να υπήρξε ποτέ σημαντικό στοιχείο της πρώιμης λατρείας πάνω στη Δήλο, πιθανώς παρεισέσφρησε από το πυθικό τμήμα. Οπωσδήποτε το πιο πιθανό συμπέρασμα είναι ότι το τμήμα που αφορά τη Δήλο πρόσφερε την ιδέα, κι ως ένα βαθμό το πρότυπο, για το τμήμα που αναφέρεται στους Δελφούς.

Γλωσσικά ο Ύμνος είναι αρκετά ομοιογενής, εκτός από το γεγονός ότι το πυθικό τμήμα προσέχει τα αποτελέσματα του χαμένου γράμματος δίγαμμα πιο ευσυνείδητα απ' ό,τι το δηλιακό τμήμα[1]. Το γεγονός αυτό από μόνο του υποδεικνύει χωριστή πατρότητα, και με μια απλή άποψη γλωσσικής και υφολογικής ανάπτυξης θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι υποδηλώνει προτεραιότητα όχι για τον Δηλιακό αλλά για τον Πυθικό ύμνο. Αλλά αρχαΐζοντα και στηριζόμενα στη μίμηση ποιήματα, πράγμα που ως ένα βαθμό είναι όλοι οι Ομηρικοί Ύμνοι, δεν ανταποκρίνονται στην απλή αυτή άποψη, και το κριτήριο του δίγαμμα, αποδείχτηκε ότι είναι ασταθές και από μερικές άλλες απόψεις[2]. Μια πιο πλατιά και πιο σημαντική διαφορά σε ύφος και πρόθεση εμφανίζεται στο έντονο ενδιαφέρον του Πυθικού συνθέτη στην αιτιολογία: όπως της εξήγησης της παράξενης ιεροτελεστίας που εμπλέκει νεοδαμασμένα άλογα στο ιερό του Ποσειδώνα στην Ογχηστό (230-8)· της προέλευσης του συσχετισμού του Απόλλωνα με την Τελφούσα, που υποδηλώνεται στο παραδοσιακό επίθετο Τελφούσιος (244-77 και 375-87)· του ίδιου του ονόματος Πυθώ που σχετίζεται εμφανώς με το σάπισμα, *πύθειν*, του σώματος του δράκοντα που σκοτώθηκε από τον Απόλλωνα στη θέση του ιερού του Μαντείου (363-74)· της εξήγησης του επιθέτου του Απόλλωνα Δελφίνιου και της εγκαθίδρυσης της ιεροσύνης του, που καταλαμβάνει τους τελευταίους 150 στίχους του ποιήματος κι όπου εμπεριέχεται η μεταμόρφωση του Απόλλωνα σε δελφίνι (*δελφίς)* και που υπό τη μορφή αυτή αλλάζει την πορεία ενός Κρητικού

1. Ο Janko (1982) εξετάζει λεπτομερειακά αυτό και άλλα γλωσσικά χαρακτηριστικά.
2. Allen, Haliday, και Sykes (1936) xcvi κ.ε.· Richardson (1974) 53 κ.ε. και 334 κ.ε.

πλοίου από την Πύλο στην Κίρρα, το λιμάνι της Πυθώς - αφού προφανώς ήταν γνωστό στην ηπειρωτική Ελλάδα ότι ο θεός λατρευόταν ως Δελφίνιος στην Κρήτη. Μερικές από τις αιτιολογικές αυτές παρεκβολές είναι σ' ένα στριφνό και πεζό ύφος που ξεχωρίζει από την άνετη και πλούσια έκφραση του δηλιακού ποιήματος, που έχει απλούστερη δομή και τις πιο προσεκτικά περιορισμένες βλέψεις. Αν αυτό υποδηλώνει ή όχι ειδικά ιερατική παρέμβαση, είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι το δηλιακό τμήμα δεν θα είχε μια πολύ πιο δυνατή αιτιολογική χροιά αν ήταν το αντίγραφο, κατά μίαν έννοια έχοντας το πυθικό τμήμα ως πρότυπο.

Υπάρχουν τουλάχιστον τρεις εσωτερικές ενδείξεις χρονολόγησης στο συνολικό Ύμνο. Πρώτον, η ζωηρή περιγραφή της εορτής της Δήλου είναι προγενέστερη όχι μόνο από τον Θουκυδίδη (που όπως είδαμε παραθέτει ένα μέρος του), αλλά επίσης κι από τους Περσικούς πολέμους που διέκοψαν αυτό το είδος της συνάθροισης για μια γενεά περίπου. Δεύτερον, το πληροφοριακό σχόλιο στον Πίνδαρο, *Νεμεόνικος* 2.1 διαβεβαιώνει ότι ο τυφλός Χιώτης αοιδός του Δηλιακού ύμνου ήταν ο Κύναιθος από τη Χίο, ένας ραψωδός που σύμφωνα με την ίδια πηγή ήταν ο πρώτος που απάγγειλε Όμηρο στους Συρακούσιους το 504 π.Χ[1]. Τρίτον, η πρόδηλη προφητεία μετά το περιστατικό (vaticinium post eventum) στους στίχους 540-3 μοιάζει με μιαν επιπλέον αναφορά στην αναδιοργάνωση της λατρείας και των αγώνων από τα γειτονικά κράτη στο τέλος του Πρώτου Ιερού Πολέμου το 586 π.Χ. Η αναφορά στους στίχους 295-7 στο πέτρινο κατώφλι του Τροφώνιου και Αγαμήδη θα μπορούσε επίσης να προσαχθεί ως μαρτυρία, αφού το ιερό κάηκε το 548 (σύμφωνα με τον Παυσανία 10.5.5)· εξάλλου εσκεμμένος αρχαϊσμός είναι πιο πιθανός με το πλατιά γνωστό αυτό περιστατικό παρά με τα άλλα και λιγότερο αξιόλογα παραδείγματα. Μπορεί να υποστηριχθεί ότι μαζί, τουλάχιστον, οι εσωτερικές αυτές νύξεις υποδεικνύουν μια χρονολογία μεταγενέστερη από το 586 για το πυθικό τμήμα. Δεν αποκλείουν, ωστόσο, μια κάπως προγενέστερη χρονολόγηση για το δηλιακό τμήμα, όταν υποθέσουμε ότι ο τυφλός Χιώτης δεν ήταν στην πραγματικότητα ο Κύναιθος (που μπορεί ακόμη να είχε κάποια σχέση με το Πυθικό τμήμα) αλλά, ίσως, το αποτέλεσμα μιας ευσεβούς προσπάθειας να πιστώσει τον ύμνο στον ίδιο τον Όμηρο. Για υφολογικούς λόγους είναι δελεαστικό να χρονολογήσουμε τον Δηλιακό ύμνο νωρίς στην αρχή του έκτου αιώνα, η λιγότερο εύλογα στο τέλος του έβδομου.

Ο *Ύμνος εις Ερμήν* και ο *Ύμνος εις Αφροδίτην* πρέπει να εξεταστούν πιο συνοπτικά, αν και αυτοί, επίσης, έχουν ενδιαφέρον για την ιστορία και της θρησκείας και της λογοτεχνίας. Ο πρώτος διηγείται πώς ο Ερμής 'γεννήθηκε την αυγή, έπαιζε τη λύρα το μεσημέρι κι έκλεψε τα βόδια του μακροτο-

1. West (1975).

ξευτή Απόλλωνα το βράδυ' (17 κ.ε.). Το μεγαλύτερο μέρος του ύμνου είναι αφιερωμένο στην κλοπή των βοδιών του Απόλλωνα από το νήπιο Ερμή (68-507). Τελειώνει με τον Δία και τον ικανοποιημένο τώρα Απόλλωνα να συμφωνούν για τα μελλοντικά προνόμια του νεαρού θεού, αλλά ο τόνος σ' όλο το ποίημα είναι τόνος βαριάς ανευλάβειας και αγροίκου φιλοπαιγμοσύνης παρά αιτιολογικής αναζήτησης. Η γλώσσα είναι πιο στριφνή και δύσκολη και περιέχει λιγότερα καθαρά Ομηρικά στοιχεία, σε σύγκριση με τους άλλους εκτενείς ύμνους· χαρακτηριστική είναι η παρουσία εμφανών αττικών και βοιωτικών τύπων. Ο μύθος για τα βόδια του Απόλλωνα είναι τουλάχιστον τόσο παλιός όσο και οι *Ηοίες* του Ησιόδου, αλλά το ύφος της ευτραπελίας (στην οποία μικρό μόνο μέρος φαίνεται ανεπιτήδευτο) κι η εμφανής απομίμηση προτύπων υψηλής στάθμης υποδεικνύουν ως γενική περίοδο σύνθεσης την ύστερη αρχαϊκή ή την κατ' εξοχήν κλασική εποχή - δηλ. τό χρονικό διάστημα ανάμεσα στο τέλος του έκτου και την αρχή του τέταρτου αιώνα π.Χ.

Ο *Ύμνος εις Αφροδίτην* είναι συντομότερος και δομικά απλούστερος· διηγείται την αποπλάνηση από τη θεά του νεαρού Αγχίση με την προφητεία για τη γέννηση και το μέλλον του παιδιού τους Αινεία. Γλωσσικά είναι ο πιο ομηρικός από τους μακροσκελείς ύμνους – που σημαίνει, απ' όλους τους ύμνους· είναι παραγεμισμένος με στίχους ομηρικούς, ημιστίχια και στερεότυπες φράσεις, που χρησιμοποιούνται πολύ συμβατικά, αν και όπως όλοι οι εκτενείς ύμνοι δείχνει επίσης την επίδραση της ησιόδειας παράδοσης. Από μόνο του αυτό δεν αποκαλύπτει κάτι σημαντικό για τη χρονολογία της σύνθεσης, αλλά το γεγονός ότι μοιράζεται μερικές ασυνήθιστες εκφράσεις με τον *Ύμνο εις Δήμητρα*, καθώς και με έναν τουλάχιστον πιθανό όμοιο στίχο στο 98 (που είναι πιο σύμφωνος με τη ραψωδική παρά με την πληρέστερη λογοτεχνική τεχνική), υποδεικνύει μια σχετικά πρώιμη χρονολογία, π.χ., την αρχή του έκτου αιώνα. Ωστόσο καμιά περίοδος ως το τέλος του πέμπτου αιώνα δεν μπορεί να αποκλειστεί· ύστερα απ' αυτή την εποχή η παραγωγή αυτού του είδους της κατευθείαν αρχαΐζουσας απομίμησης (τουλάχιστο σ' αυτό το σχετικά υψηλό ποιητικό επίπεδο) είναι απίθανη. Γιατί ο Ύμνος είναι πολύ χαριτωμένος σε μερικά χωρία, ιδιαίτερα στην ίδια τη σεξουαλική ένωση (συγκεκριμένα στους στίχους 143-75) και στην περιγραφή από την Αφροδίτη της μοίρας του Τιθωνού, που επικαλείται ως αιτία για να μην κάνει τον δικό της εραστή αθάνατο. Το τελευταίο αυτό χωρίο δίνει μια γεύση των Ύμνων στην καλύτερή τους μορφή και μπορεί να κλείσει ταιριαστά αυτήν εδώ τη βραχεία αναφορά:

Έτσι και η χρυσόθρονη Ηώς τον Τιθωνό τον άρπαξε
απ' τη δική σας τη γενιά, με τους αθάνατους ισάξιον.
Και κίνησε να πάει για να ζητήσει από τον μαυρονέφελο Κρονίωνα

αθάνατος να γίνει και να ζει παντοτεινά.
Και συγκατένευσεν σ' αυτή ο Ζεύς κι εκπλήρωσε τον πόθο της.
Η άμυαλη, δεν σκέφτηκε η σεβάσμια Ηώς
τα νιάτα να ζητήσει και ν' αφαιρεθεί το ολέθριο γήρας.
Κι όσο καιρό λοιπόν τον Τιθωνό τον κάτεχε η πολυπόθητη ήβη,
διασκεδάζοντας με την εωθινή χρυσόθρονη Ηώ
στου Ωκεανού τα ρείθρα έμενε στη γης τα πέρατα·
αλλά όταν φάνηκαν οι πρώτες τρίχες οι λευκές
στ' ωραίο κεφάλι του κι ευγενικό του γένι,
τότες απομακρύνθηκε απ' την κλίνη του η σεβάσμια Ηώς,
τον φρόντιζε όμως πάλι έχοντάς τον μέσα στο παλάτι
μ' άρτο και μ' αμβροσία καί δίνοντας του ωραία ενδύματα.
Αλλ' όταν πια ολότελα το στυγερό γήρας τον βάραινε
και δεν μπορούσε ούτ' ένα από τα μέλη να κινήσει ούτε ν' ανασηκώσει,
τότε στο νου της φανερώθη ετούτη εδώ η αρίστη απόφαση·
μες στον κοιτώνα τον απόθεσε κι έκλεισε τις ολόστιλπνες τις θύρες.
Κι αλήθεια άναρθρη έβγαινε η φωνή του, κι ούτε πια ικμάδα
υπήρχε όμοια, όπως παλιά στα εύκαμπτα τα μέλη του ήταν.

5
ΕΛΕΓΕΙΑ ΚΑΙ ΙΑΜΒΟΣ

1. ΑΡΧΙΛΟΧΟΣ

Από πολλές απόψεις ο Αρχίλοχος αποτελεί το κεντρικό σημείο για οποιαδήποτε συζήτηση της ανάπτυξης της λογοτεχνίας στον έβδομο αιώνα, αφού είναι ο πρώτος Έλληνας συγγραφέας που παίρνει το υλικό του σχεδόν εξολοκλήρου από αυτό που θεωρεί ότι είναι η δικιά του εμπειρία και από τα συναισθήματά του μάλλον παρά από το υλικό της παράδοσης.

Από μια ευτυχή συγκυρία η κεντρική αυτή μορφή μπορεί και να χρονολογηθεί με ακρίβεια. Ήταν σύγχρονος του Γύγη, του βασιλιά της Λυδίας, περίπου 687-652 (απ. 19)[1]. Υπαινίσσεται την καταστροφή της Μαγνησίας από τους Κιμμερίους Τρήρες το (ή περίπου το) 652 (απ. 20), και φαίνεται ότι ο ίδιος ήταν την εποχή αυτή σε ηλικία στράτευσης. Στο απ. 122 μιλά για το πρόσφατο θαυμαστό φαινόμενο μιας ολικής έκλειψης ηλίου, που (παρά τις πρόσφατες προσπάθειες για την αναβίωση των χρονολογιών 711 ή 557) πρέπει να είναι η έκλειψη της 6ης Απριλίου 648.

Ο Παριανός Αρχίλοχος παρουσιάζει τον εαυτό του σαν ένα άτομο με λίγες αυταπάτες, έναν επαναστάτη που εναντιωνόταν στις αξίες και τις προϋποθέσεις της αριστοκρατικής κοινωνίας στην οποία βρέθηκε. Μια αληθοφανής εξήγηση της έντασης αυτής, στην οποία χρωστάμε ένα μεγάλο μέρος του ενδιαφέροντος του έργου του Αρχιλόχου, βρίσκεται στις συνθήκες της ζωής του. Προερχόταν από σημαίνουσα οικογένεια. Ο παππούς του (ή ο προπάππος του) Τέλλης (αρχ. Τέλλις) συμμετείχε στη μεταφορά της λατρείας της Δήμητρας στη Θάσο προς το τέλος του όγδοου αιώνα, και έμελλε να απαθανατιστεί σε μια μεγαλη ζωγραφιά στους Δελφούς από τον Θασιώτη Πολύγνωτο (Παυσ. 10. 28.3). Ο πατέρας του ποιητή, ο Τελεσικλής, διακρίθηκε επίσης, ως ο

1. Jacoby (1941) 99. Όλα τα αποσπάσματα στο κεφάλαιο αυτό αριθμούνται όπως στο *IEG*.

ιδρυτής της Παριανής αποικίας στη Θάσο. Αλλά αν πιστέψουμε ένα απόσπασμα (295) στο οποίο αναφέρεται ότι ο συγγραφέας του πέμπτου αιώνα Κριτίας επικρίνει τον Αρχίλοχο επειδή αποκαλύπτει για τον εαυτό του πληροφορίες που τον ζημιώνουν, η μάνα του ήταν δούλη, η Ενιπώ, και ο Αρχίλοχος εξαναγκάστηκε από την ανέχεια να εγκαταλείψει την Πάρο και να αναζητήσει την τύχη του έξω από το νησί. Έτσι ο Αρχίλοχος πήγε στη Θάσο και υπηρέτησε εκεί ως στρατιώτης – δεν γνωρίζουμε αν ήταν πραγματικά μισθοφόρος κι αργότερα, όταν γύρισε στην Πάρο, βοήθησε στην υπεράσπιση του νησιού ενάντια στις επιθέσεις από τη γειτονική Νάξο. Σε μια απ' αυτές τις συγκρούσεις σκοτώθηκε από κάποιον Νάξιο που λεγόταν Καλώνδας.

Απ' ό,τι ξέρουμε ο Αρχίλοχος υπήρξε μια ανήσυχη κι ακόμη κακόφημη προσωπικότητα· αλλά μετά τον θάνατό του η μνήμη του τιμήθηκε με τη θρησκευτική ευλάβεια που οι Έλληνες έδειχναν για τους μεγαλοφυείς συγγραφείς τους. Υπάρχουν άφθονες μαρτυρίες στις πολλές αναφορές σ' αυτόν στη μετέπειτα λογοτεχνία ότι είχε αποκτήσει την ιδιότητα ενός κλασικού[1], άξιος να αναφέρεται μαζί με τον Όμηρο και τον Ησίοδο, κι από ένα κείμενο που ανακαλύφτηκε στην Πάρο το 1949 έχουμε τώρα λεπτομερείς πληροφορίες για το είδος της 'αγιογραφίας' που ενέπνευσε. Η επιγραφή του Μνησιέπη στήθηκε στα μέσα του τρίτου αιώνα π.Χ. για να αναγράψει πώς ο Μνησιέπης, με την οδηγία του μαντείου του Απόλλωνα, έκτισε ένα τέμενος για τη λατρεία των Μουσών, του Απόλλωνα, του Διονύσου κι άλλων θεοτήτων, και προς τιμήν του Αρχιλόχου[2]. 'Ονομάζουμε το μέρος Αρχιλόχειο και ιδρύσαμε τους βωμούς και θυσιάζουμε και στους θεούς και στον Αρχίλοχο και τον τιμούμε, όπως ο θεός παρήγγειλε με τον χρησμό του'. Το κείμενο συνεχίζει με την ιστορία της ζωής του Αρχιλόχου και παραθέματα από τα έργα του. Γίνεται πολύς λόγος για τη θαυμαστή συνάντησή του με τις Μούσες, που του έδωσαν μια λύρα· στην ουσία η ιστορία θυμίζει τη συνάντηση του Ησιόδου στον Ελικώνα (βλ. παραπάνω, σ. 138) αλλά δεν υπάρχει τίποτα που να συνηγορεί ότι η εισήγηση αυτή προέρχεται από τον ίδιο.

Ο Αρχίλοχος γράφει τόσο ζωντανά ώστε οι κριτικοί έχουν τήν τάση να θεωρούν την ποίησή του ως κατ' ουσίαν αυτοβιογραφική, με την υπόθεση ότι το πρώτο πρόσωπο ενικού φυσιολογικά θα αναφέρεται στον ίδιο τον ποιητή 'στην πραγματική του ζωή'. Αλλά έχουμε τη σαφή μαρτυρία του Αριστοτέλη (*Ρητορ.* 1418b23 κ.ε.) ότι κάποτε χρησιμοποιούσε δραματικά πρόσωπα (personae) –ο Χάρωνας ο μαραγκός στο απ. 19, ένας πατέρας που μιλά για την κόρη του στο απ. 122– και εν πάση περιπτώσει, όπως υπέδειξε ο K. J. Dover, αυτό αληθεύει για τα ποιήματα γενικά, και ιδιαίτερα για τραγούδια

1. Πβ. τον κατάλογο που δίνει ο Tarditi (1968) 232-8.
2. Το κείμενο στον Lasserre (1958)· Tarditi (1968).

κοινωνιών που αγνοούν τη γραφή, το πρώτο πρόσωπο μπορεί να αναφέρεται σε οποιαδήποτε προσωπικότητα επιλέξει ο συγγραφέας[1]. Είναι χαρακτηριστικό των τραγουδιών να ασχολούνται με το 'Εγώ' και το εδώ και τώρα, αλλά δεν υπάρχει λόγος αυτά να πρέπει να περιορίζονται στα πρόσωπα και τις καταστάσεις της τεκμηριωμένης πραγματικότητας. Και ο M. L. West υποστήριξε ότι μπορεί να ήταν ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του είδους της ποίησης που οι αρχαίοι ονόμαζαν 'ίαμβο' να χρησιμοποιεί υποθετικούς χαρακτήρες και καταστάσεις[2]. Αφού όλο το έργο του Αρχιλόχου που σώζεται είναι σε αποσπασματική κατάσταση είναι δύσκολο σε πολλές περιπτώσεις να είναι σίγουρος κανείς για τα δραματικά συμφραζόμενα των ποιημάτων· μερικές από τις φαινομενικά αυτοβιογραφικές ομολογίες μπορεί θαυμάσια να έγιναν από φανταστικούς χαρακτήρες, κι όταν ακόμη μιλά ο 'Αρχίλοχος' δεν είναι βέβαιο ότι δεν αναλάμβανε κάποιο ρόλο – Αρχίλοχος ο μισθοφόρος στρατιώτης, ο πρόσχαρος σύντροφος, ο γυναικάς, κλπ. Εξάλλου οι προσφωνούμενοι απ' αυτόν Γλαύκος και Περικλής φαίνονται να ήταν πραγματικά πρόσωπα[3] και θα ήταν παράλογο να ισχυριστεί κανείς ότι ένας ποιητής που συνθέτει ποιήματα για να εκτελεστούν σε μια μικρή κοινότητα όπου ο καθένας γνώριζε τον άλλο δεν θα εκμεταλλευόταν τη γνώση του ακροατηρίου της κοινότητας εκείνης και των σχέσεών της. Για τον κριτικό της λογοτεχνίας, τα ιστορικά ζητήματα δεν είναι τα πιο σημαντικά· είναι δυνατό να μελετήσει -και να χαρεί- την ποίηση του Αρχιλόχου χωρίς να είναι ικανός να επιβεβαιώσει το σύνδεσμο ανάμεσα στη ζωή του ποιητή και την εικόνα που παρουσιάζει γι' αυτήν στα ποιήματα του. Αλλά μπορεί να έχει μεγάλη σημασία το γεγονός ότι επέλεξε να καταστήσει τα συναισθήματα του ατόμου και τις εμπειρίες του ως το κύριο περιεχόμενο της ποίησής του.

Τυπικά ο Αρχίλοχος αποτελεί ενδιαφέρον μίγμα του παραδοσιακού και του ριζοσπαστικά νέου. Λεκτικά και φραστικά βασίζεται πολύ στο έπος[4], αλλά εισάγει επίσης μια σειρά νεότερων λέξεων και ιδιωματισμών, μερικοί από τους οποίους είναι τραχείς, και ενώ δύσκολα μπορεί να έχει επινοήσει ο ίδιος τα διάφορα μέτρα που χρησιμοποιεί –είναι σίγουρα ορθό να σκεφθούμε ότι έχει πίσω του μια ανθούσα παράδοση λαϊκού τραγουδιού– φαίνεται ότι υπήρξε ο μεγαλύτερος ανακαινιστής που μετέβαλε αυτές τις καθημερινές μορφές σ' ένα σημαντικό λογοτεχνικό μέσο. Γιατί, όμοια με τον Κάτουλλο, ο Αρχίλοχος αξιώνει να τον αντιμετωπίσουμε με μεγάλη προσοχή κι όταν ακόμη το περιεχόμενό του είναι ασήμαντο και τετριμμένο· η κατοχή του της

1. Dover (1964) 199-212.
2. West (1974) 22-39.
3. Για το μνημείο στη Θάσο του Γλαύκου γιου του Λεπτίνη βλ. Pouilloux (1964) 20 κ.ε.
4. Page (1964) 125-62.

γλώσσας και του μέτρου είναι τόσο δυνατή ώστε μας υποχρεώνει να σεβαστούμε την εκλογή του. Ίσως υπάρχει μια ιδιαίτερη σχέση με την εποχή του στις συγκεκριμένες ενέργειες που επιλέγει να κάνει: την εγκατάλειψη της γεμάτης ηρωισμό στάσης για χάρη μιας νέας χωρίς αίσθημα εντιμότητας, έναν αντι-παραδοσιακό και αναιδή τόνο φωνής μαζί με τη βαθιά γνώση της παραδοσιακής αλήθειας. Ένα από τα πιο ονομαστά αποσπάσματα (5) είναι ο ισχυρισμός του ότι έριξε την ασπίδα του, μια προκλητική απόρριψη μιας εικόνας του 'ήρωα', αλλά στην πραγματικότητα όχι ξένης από μερικά νήματα σκέψης του Ομήρου (ο Οδυσσέας θα μπορούσε ωραία να είχε κάμει το ίδιο)[1]:

ἀσπίδι μὲν Σαΐων τις ἀγάλλεται, ἣν παρὰ θάμνῳ,
ἔντος ἀμώμητον, κάλλιπον οὐκ ἐθέλων·
αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα, τί μοι μέλει ἀσπὶς ἐκείνη;
ἐρρέτω· ἐξαῦτις κτήσομαι οὐ κακίω.

Κάποιος από τους Σαΐους χαίρεται το αψεγάδιαστο όπλο που άφησα χωρίς τη θέλησή μου κοντά σ' ένα θάμνο· έσωσα όμως τον εαυτό μου. Τι με νοιάζει εκείνη η ασπίδα; στα κομμάτια· θ' αποκτήσω και πάλι όχι χειρότερη.

Ένα άλλο απόσπασμα (13), ένα από τα πιο σοβαρά και επιβλητικά χωρία, που αναφέρεται σαν παράδειγμα της ισχυρής επίδρασης του έπους στα ελεγειακά του ποιήματα, δείχνει ακόμη τις χαρακτηριστικές ιδιότητες αμεσότητας και ειλικρίνειας, ό,τι ο G. S. Kirk έχει ωραία περιγράψει ως τον 'παθιασμένο και σαρδόνιο αυτοέλεγχο'[2]:

κήδεα μὲν στονόεντα Περίκλεες οὔτέ τις ἀστῶν
μεμφόμενος θαλίῃς τέρψεται οὐδὲ πόλις·
τοίους γὰρ κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
ἔκλυσεν, οἰδαλέους δ' ἀμφ' ὀδύνῃς ἔχομεν

πνεύμονας. ἀλλὰ θεοὶ γὰρ ἀνηκέστοισι κακοῖσιν
ὦ φίλ' ἐπὶ κρατερὴν τλημοσύνην ἔθεσαν
φάρμακον, ἄλλοτε ἄλλος ἔχει τόδε· νῦν μὲν ἐς ἡμέας
ἐτράπεθ', αἱματόεν δ' ἕλκος ἀναστένομεν,
ἐξαῦτις δ' ἑτέρους ἐπαμείψεται. ἀλλὰ τάχιστα
τλῆτε, γυναικεῖον πένθος ἀπωσάμενοι.

Κανένας πολίτης, Περικλή, στην πόλη μας δεν θα απολαύσει το γιορταστικό δείπνο καθώς θρηνεί για τις θλιβερές αυτές λύπες· γιατί τέτοιοι ήταν οι

1. Lloyd-Jones (1971) 38-41· Seidensticker (1978).
2. Kirk (1977) 41. Για όμοιο ήθος πβ. αποσπ. 11, 16, 17, 128, 131, 132.

> άντρες που έπνιξαν τα κύματα της φουσκωμένης θάλασσας, και τα πλεμόνια μας έχουν πρηστεί από τη θλίψη. Αλλά, φίλε, οι θεοί στα αθεράπευτα κακά έβαλαν τη δυνατή υπομονή σαν φάρμακο. Κι αυτό τόχει πότε ο ένας καί πότε ο άλλος· τώρα γύρισε απάνω μας, κι αναστενάζουμε για τη ματωμένη πληγή, πάλι θα περάσει σ' άλλους. Γι' αυτό γρήγορα διώχνοντας το γυναικείο πένθος κάντε υπομονή.

Οι σκέψεις όπως κι η έκφρασή τους είναι όλα παραδοσιακά, αλλά η εικόνα των φουσκωμένων από τη λύπη πλεμονιών είναι ιδιαίτερα αποτελεσματική σε συμφραζόμενα ανθρώπων που πνίγηκαν στη θάλασσα, και το παράδοξο της κατάστασης του ανθρώπου εκφράζεται λαμπρά από τους στίχους 5-7, με την αντίθεση ανάμεσα στα 'αγιάτρευτα' κακά που πρέπει να υποφέρει και το 'φάρμακο' που οι θεοί προσφέρουν γι' αυτά, που στηρίζεται εξολοκλήρου στη θέληση του ίδιου του ανθρώπου· ο διασκελισμός του *τλῆτε* παρουσιάζει την άποψη του ποιητή.

Τα αποσπάσματα του Αρχιλόχου κατατάσσονται από τους εκδότες σύμφωνα με τη μετρική τους μορφή, με κύριες διαιρέσεις την ελεγεία, το ιαμβικό τρίμετρο, το τροχαϊκό καταληκτικό τετράμετρο, και τις 'επωδούς' ή επαναλαμβανόμενους συνδυασμούς διαφόρων ιαμβικών, τροχαϊκών, και δακτυλικών μονάδων στις οποίες το χαρακτηριστικό σχέδιο είναι ένας μακροσκελέστερος στίχος που ακολουθείται από έναν (ή δύο) συντομότερους (π.χ. ιαμβικό τρίμετρο και ημιεπές, ιαμβικό τρίμετρο και ιαμβικό δίμετρο)[1]. Αυτό είναι βολικό και ομαλό, αλλά το σχέδιο αυτό μπορεί να υπονοεί μεγαλύτερες διακρίσεις ανάμεσα στα διάφορα μετρικά σχήματα απ' ό,τι γινόταν αισθητό από τον Αρχίλοχο και τους συγχρόνους του. Στην πραγματικότητα έχει νόημα να συγκεντρώσουμε όλα τα μη ελεγειακά μέτρα κάτω από τη γενική επικεφαλίδα 'ίαμβος'[2], που φαίνεται ότι ήταν ο όρος των αρχαίων για τη δήλωση της ποίησης ενός ανεπίσημου καθημερινού είδους που σχεδιάστηκε ουσιαστικά για να ψυχαγωγεί. Οι περιπτώσεις στις οποίες θα μπορούσε να εκτελεστεί ο ίαμβος πρέπει να επικαλύπτονταν ως ένα σημείο με εκείνες που θεωρούνταν κατάλληλες για την ελεγεία, αλλά οι ελεγειακοί φαίνεται ότι αναζήτησαν ένα βαθμό ευπρέπειας στα ποιήματα που συνέθεταν για να εκτελεστούν στις συντροφιές, στην εκστρατεία, ή σε δημόσιες συναθροίσεις· προφανώς απέφευγαν και τις αισχρολογίες και το είδος των θεμάτων που αργότερα ανήκαν στον κόσμο της κωμωδίας —έρωτας, φαγητό, βίαιη προσβολή των ατόμων— που όλα είναι κανονικά συστατικά του ιάμβου. Στα μάλλον λιγοστά ελεγειακά αποσπάσματα του Αρχιλόχου δεν βρίσκουμε αισχρολογίες (παρόλο που αυτό

1. Βλ. το Μετρικό Παράρτημα.
2. West (1974) 22-39.

μπορεί να είναι τυχαίο)· ό,τι βρίσκουμε είναι πνεύμα, δύναμη και ρεαλισμός σε βαθμό ανάλογο με τα άλλα του ποιήματα κι η ομοιογένεια τόνου και νοοτροπίας σ' όλο το έργο του είναι πιο αισθητή από τις διαφορές που αντιστοιχούν στις τυπικές παραλλαγές. Πιθανόν να υπήρχε κάποια διαφορά στην εκτέλεση ανάμεσα στην ελεγεία και τον ίαμβο: η ελεγεία κατά κανόνα τραγουδιόταν με τη συνοδεία αυλού, ενώ τα ιαμβικά τρίμετρα και τα τροχαϊκά τετράμετρα απαγγέλλονταν τραγουδιστά και οι επωδοί τραγουδιόνταν, ίσως με συνοδεία οργάνου, αν και δεν γνωρίζουμε ποιου. Επειδή για μας τους νεότερους αναγνώστες οι ομοιότητες είναι μεγαλύτερες από τις διαφορές, τα ποιήματα θα εξεταστούν κατά θέμα μάλλον παρά σύμφωνα με τα τυπικά κριτήρια.

Ένα σπουδαίο πρόσωπο που υιοθετήθηκε από τον Αρχίλοχο είναι εκείνο του επαγγελματία στρατιώτη, γεμάτο από τον αγέρωχο κυνισμό του επαγγέλματός του. Δεν υπάρχει σχεδόν καθόλου ρομάντζο στο επάγγελμα ενός μισθοφόρου· εκτιμάται μονάχα όσο κρατάει η μάχη, όπως ο Αρχίλοχος λέει στο φίλο του Γλαύκο (απ. 15: ελεγειακοί στίχοι). Δεν έχει χρόνο για τον αρχηγό που κοκορεύεται εξαιτίας του εντυπωσιακού του παρουσιαστικού: καλύτερα ένας κοντός και στραβοκάνης, αρκεί να είναι ατρόμητος (απ. 114· τετράμετρα). Εξετάζει με λεπτομέρεια τον κατάλογο των νεκρών: εφτά (εχθροί) νεκροί, χίλιοι διεκδικούν την τιμή [ότι τους σκότωσαν] (απ. 101: τετράμετρα). Απ' ό,τι ξέρουμε μερικές από τις αδέσποτες παρατηρήσεις που αναφέρονται από τον Αρχίλοχο για την Πάρο και τη Θάσο μπορούσαν να προέρχονται από όμοια συμφραζόμενα: ο τόνος είναι παρόμοια χωρίς αυταπάτες και ειλικρινής. 'Αποχαιρέτα την Πάρο και τα σύκα της και τη θαλασσινή ζωή' (απ. 116) 'η συμφορά* όλων των Ελλήνων μαζεύτηκε στη Θάσο' (απ. 102)· 'τη Θάσο, την τρισάθλια πόλη....' (απ. 228)· 'ορθώνεται (η Θάσος) σαν γαϊδουροράχη, καλυμμένη με άγρια δάση' (απ. 21).

Ο στρατιώτης πρέπει να είναι σκληρός, να βασίζεται στον εαυτό του, να ζει για το παρόν: (αυτός είναι ο τόνος μερικών αποσπασμάτων που φαίνονται ότι προέρχονται από ποιήματα φτιαγμένα για τη στρατιωτική συντροφιά στο πιοτό. Στο απ. 2 (ελεγειακό δίστιχο) εξυμνεί την αυτάρκειά του:

> Στο δόρυ μου είναι το ζυμωμένο ψωμί, στο δόρυ μου το κρασί το ισμαρικό και πίνω στο δόρυ μου ακουμπώντας

Το απ. 4 (πάλι ελεγειακοί δίστιχοι) είναι πιο θορυβώδες:

> Έλα πάρε τό ποτήρι σου πήγαινε ανάμεσα στα σκαμνιά του γρήγορου καραβιού κι αφαίρεσε τα πώματα των βαρελιών, πάρε κοκκινέλι μακριά από

* Το αρχαίο *οἰζύς* εδώ χρησιμοποιείται ίσως στη μεταφορική σημασία 'κατακάθι'.

τη μούργα· γιατί εμείς δεν θα μπορέσουμε να μείνουμε νηφάλιοι σ' αυτή τη σκοπιά.

Αλλά ο στρατιώτης μπορούσε επίσης να απευθύνει προτροπές στους συντρόφους του σε πιο σοβαρή διάθεση, όπως στο απ. 128 (τετράμετρο), που αν και απευθύνονται στην καρδιά του είναι φανερό ότι σχετίζονται με το ακροατήριό του. Η συμβουλή του 'μὴ λίην' (=όχι υπερβολές) ούτε υπερβολική χαρά για τη νίκη ούτε υπερβολική λύπη στην ήττα: 'κατάλαβε τί είδους ρυθμός κατευθύνει τα ανθρώπινα' (γίνωσκε δ' οἷος ῥυσμὸς ἀνθρώπους ἔχει). Ένα άλλο τετράμετρο απόσπασμα (130) εκφράζει την ίδια παραδοσιακή ιδέα της αστάθειας, και πάλι με τη δύναμη που διακρίνει τον Αρχίλοχο:

> συχνά οι θεοί ανθρώπους που κείτονταν στη μαύρη γη τους ορθώνουν απ' τις συμφορές τους και συχνά αναποδογυρίζουν ρίχνοντας μπρούμυτα άλλους που στέκονταν πάρα πολύ στέρεα, κι έπειτα αυτοί έχουν πολλές συμφορές, καθώς περιπλανούνται δίχως βιος κι είναι σαστισμένοι απ' τη συμφορά.

Μπορεί θαυμάσια τα πολλά αποσπάσματα που αναφέρονται σε σύγχρονα γεγονότα να προέρχονται από όμοια διδακτικά ή προτρεπτικά ποιήματα στους συντρόφους του, όπως το απ. 105, που αναφέρεται ως πολιτική αλληγορία:

> Κοίταξε, Γλαύκο· η βαθιά θάλασσα ταράσσεται κιόλας απ' τα κύματα, κι ολόγυρα στις κορφές των Γυρών το νέφος στέκεται όρθιο, σημάδι κακοκαιρίας. Από το αναπάντεχο με πιάνει φόβος.

Πολλά από τα άλλα αποσπάσματα σε τετράμετρα αναφέρονται στις συγκρούσεις της εποχής (πβ. 88, 89, 91, 93, 94, 96, 98), αλλά είναι πολύ αποσπασματικά για να μας δώσουν σαφή γνώση των λεπτομερειών. Ένα κοινό χαρακτηριστικό μπορεί να ανιχνευτεί καθαρά: ο ποιητής παίρνει πάντοτε θέση, εκφράζοντας πάντα αισθήματα καί γνώμες για τα συμβάντα, με τρόπο που θα επηρεάσει το ακροατήριο. Το απ. 20 (ιαμβικά τρίμετρα) είναι τυπικό:

> Κλαίω τα παθήματα των Θασίων, όχι εκείνα των Μαγνήτων[1].

Το απ. 1 συνοψίζει αυτό που είναι το πιο αξιοσημείωτο για τον Αρχίλοχο, το γεγονός ότι παρουσιάζει τον εαυτό του ταυτόχρονα ως άνθρωπο της δράσης κι ως ποιητή: δεν λέγεται ότι η ποιητική του δραστηριότητα είναι μια απασχόληση για να περνά η ώρα σε στιγμές σχόλης.

> *εἰμὶ δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίοιο ἄνακτος*
> *καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος.*

1. Για το ιστορικό πλαίσιο πβ. Jacoby (1941) 104-7.

εγώ είμαι ο υπηρέτης του βασιλιά Ενυάλιου και κατέχω το αξιαγάπητο δώρο των Μουσών.

Όπως παρατήρησε ο Denys Page, 'μια κοινωνική επανάσταση συνοψίζεται στο δίστιχο αυτό'[1]: στον Όμηρο είναι ασύλληπτο να μπορούσαν να ταυτίζονται ο πολεμιστής και ο ποιητής. Και είναι τυπικό ότι εκφράζοντας μια τόσο νεοτερική ιδέα ο Αρχίλοχος θα χρησιμοποιούσε γλωσσική μορφή τόσο κοντά στ' αχνάρια του έπους. Πολύ λίγα λέει αλλού για το ρόλο του ως ποιητή αν και υπάρχει ίσως ένας υπαινιγμός καλλιτεχνικής αυτοσυνειδησίας στο απ. 120: 'ξέρω πώς να συντονίσω τον διθύραμβο, το ωραίο τραγούδι του βασιλιά Διόνυσου, σαν το μυαλό μου με κρασί κεραυνοβοληθεί (ή: σαν το κρασί χτυπήσει τα σωθικά μου με τη δύναμη του κεραυνού).

Ο εραστής Αρχίλοχος είναι μια άλλη οικεία μορφή στα ποιήματά του (αν και 'εραστής' είναι πολύ στενός όρος γι' αυτόν τον ανυπόκριτο υμνητή της αγάπης). Τα αποσπάσματα για σεξουαλικά θέματα εκτείνονται από το αβρό και αισθησιακό ('χαιρόταν κρατώντας κλωνάρι και το όμορφο λουλούδι της τριανταφυλλιάς' απ. 30, πβ. 31) ως το φανερά χυδαίο ('...όπως ένας Θρακιώτης ή ένας Φρύγας ρουφάει τη μπύρα του με καλάμι, σκυμμένη δούλευε', απ. 42· πβ. 43, 119, 152, 252). Συχνά η επιλογή της έκφρασής του είναι παραδοσιακή: η επιθυμία 'παραλύει τα μέλη' όπως ο έρωτας στον Ησίοδο (*Θεογ.* 121) και τον 'καταβάλλει' όπως ο έρωτας κατέβαλε τον Δία στην *Ιλιάδα* (Ξ 315 κ.ε.): *ἀλλά μ' ὁ λυσιμελὴς ὤταῖρε δάμναται πόθος* (απ. 196). Οι περιγραφές του των φυσικών συμπτωμάτων του πάθους οφείλουν τη φρασεολογία τους στος έπος, αλλά η έντασή τους προμηνύει εκείνες της Σαπφούς:

δύστηνος ἔγκειμαι πόθῳ,
ἄψυχος, χαλεπῇσι θεῶν ὀδύνῃσιν ἕκητι
πεπαρμένος δι' ὀστέων. *(απ. 193)*

είμαι αβοήθητος στο έλεος του πόθου, ξεψυχισμένος, εξαιτίας της πικρής οδύνης των θεών που μου τρυπά τα κόκαλα.

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεὶς
πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν,
κλέψας ἐκ στηθέων ἁπαλὰς φρένας. *(απ. 191)*

γιατί τέτοιος είναι ο πόθος της αγάπης που κουλουριάστηκε στην καρδιά

1. Page (1964) 134.

μου κι έχυσε βαθιά ομίχλη στα μάτια μου, αφού έκλεψε από τα στήθια μου τις τρυφερές μου αισθήσεις[1].

Αλλά ταυτόχρονα είναι πολύ διαφορετικός από τη Σαπφώ και τους άλλους λυρικούς ποιητές – στη μορφή (βλ. σ. 275), σ' έκταση υλικού και λεξιλογίου, και στην προφανώς αποκλειστική του επικέντρωση σε ετεροφυλόφιλη ερωτική δραστηριότητα. Η εκλογή ενός ερωτικού θέματος από τον Αρχίλοχο δεν σημαίνει βέβαια 'ερωτικό ποίημα': μερικοί από τους στίχους φαίνονται να προέρχονται από το είδος των διασκεδαστικών διηγήσεων ερωτικών περιπετειών της ταπεινής ζωής που βρίσκουμε στον Ιππώνακτα (βλ. σ. 221 κ.ε.), άλλοι προφανώς ανήκουν σε ποιήματα βίαιου υβρεολόγιου, οι σάτιρες που έφεραν στον Αρχίλοχο τη μεγαλύτερη του δόξα (ή κακοφημία, πβ. Πίνδ. *Πυθ.* 2. 54-6, όπου περιγράφεται ότι 'παχαίνει από το μίσος και τις βαριές κακογλωσσιές').

Σύμφωνα με την αρχαία παράδοση ο προσφιλής του στόχος ήταν ένας Παριανός που λεγόταν Λυκάμβης και οι κόρες του, η Νεοβούλη κι η μικρότερη αδελφή της. Λεγόταν ότι ο Λυκάμβης υποσχέθηκε τη Νεοβούλη στον Αρχίλοχο για γυναίκα του, αλλά αργότερα τον πρόσβαλε αθετώντας την υπόσχεσή του, κι ο ποιητής εκδικήθηκε με τόσο φαρμακερές βρισιές ώστε η οικογένεια (ή ορισμένοι απ' αυτούς) αυτοκτόνησαν[2]. Οι μαρτυρίες είναι αμήχανα δύσκολο να αξιολογηθούν, κι η ανακάλυψη ενός καινούργιου παπυρικού αποσπάσματος που δραματοποιεί το ξελόγιασμα της μικρότερης κόρης επιτείνει μονάχα την πολυπλοκότητα του προβλήματος[3]. Το καλύτερα γνωστό κομμάτι είναι το απ. 172, η αρχή μιας μακριάς επίθεσης στον Λυκάμβη:

πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράσω τόδε;
τίς σὰς παρήειρε φρένας
ἧς τὸ πρὶν ἠρήρησθα; νῦν δὲ δὴ πολὺς
ἀστοῖσι φαίνεαι γέλως.

πατέρα Λυκάμβη, τι ήταν αυτό που σκέφτηκες; Ποιος σου πήρε τα μυαλά που πρωτύτερα ήταν σώα; Τώρα σε βλέπουν οι συμπολίτες σου και πεθαίνουν στα γέλια.

Στο ποίημα αυτό (ίσως τα απ. 172-81) ο Αρχίλοχος έκανε χρήση ενός μύθου των ζώων, της ιστορίας της αλεπούς και του αετού, για να κακολογήσει τον

1. Η μετάφραση δίνει το πρώτο πρόσωπο· το ελληνικό κείμενο δεν δείχνει ποιανού είναι τα αισθήματα.

2. Μαρτυρίες στον West (1974) 26 κ.ε.· *IEG* 1.15 και 63 κ.ε.

3. *P. Colon.* 7511=*SLG* 5478, West απ. 196A.

Λυκάμβη, που όπως ο αετός πρόδωσε ένα φίλο και αξίζει την ίδια απαίσια τιμωρία. Προφανώς ο ποιητής ντρόπιαζε τις κόρες περιγράφοντας λεπτομερώς κάποιο αισχρό όργιο στο οποίο ισχυριζόταν ότι πήραν μέρος· μερικά από τα σωζόμενα αποσπάσματα (π.χ. 48, 49, 51-4) μπορεί να ανήκουν στο ποίημα αυτό (ή σε μια σειρά ποιημάτων), αλλά έχουμε μονάχα μικρά αποσπάσματα παπύρων που μας ταλαιπωρούν και πολύ σύντομες αναφορές για να κρίνουμε. Το νέο απόσπασμα, το πιο μακροσκελές κομμάτι του Αρχίλοχου που σώζεται, συνδυάζει λοιδορία της Νεοβούλης με μια μάλλον διακριτική περιγραφή του πώς η νεότερη κόρη ξελογιάστηκε· είναι δύσκολο να το δει κανείς ως καθαρά δυσφημιστικό ποίημα[1], αν και κάποιος βαθμός προσβολής ανήκει σίγουρα στις προθέσεις του. Μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση στην ιστορία του Λυκάμβη και των θυγατέρων του έγινε πρόσφατα από τον M. L. West, που υποστήριξε την άποψη ότι δεν ήταν 'σύγχρονοι του Αρχίλοχου αλλά συνηθισμένοι χαρακτήρες σ' ένα είδος παραδοσιακής ψυχαγωγίας'[2]. Την ελευθερία του ποιητή να παίρνει διάφορους χαρακτήρες και να δημιουργεί φανταστικές καταστάσεις πρέπει να την έχουμε πάντοτε κατά νου· εξάλλου πρέπει να αποφεύγουμε την υπόθεση ότι η λοιδορία δεν χρησιμοποιήθηκε ποτέ από τον Αρχίλοχο μ' έναν άμεσο και προσωπικό τρόπο. Στο κάτω κάτω ξέρουμε ότι θύματα του Ιππώνακτα (και σε μια μεταγενέστερη εποχή εκείνα του Κάτουλλου) ήταν πραγματικά.

Αξίζει να δοθεί ολόκληρο το νέο απόσπασμα [3]:

πάμπαν ἀποσχόμενος·
ἶσον δὲ τολμ[

εἰ δ' ὦν ἐπείγεαι καί σε θυμὸς ἰθύει,
ἔστιν ἐν ἡμετέρου
ἣ νῦν μέγ' ἱμείρε[ι

καλὴ τέρεινα παρθένος· δοκέω δέ μι[ν
εἶδος ἄμωμον ἔχειν·
τὴν δὴ σὺ πένθ[

τοσαῦτ' ἐφώνει· τὴν δ' ἐγὼ ἀνταμει[βόμην·
''Ἀμφιμεδοῦς θύγατερ

1. Όπως νομίζει ο Merkelbach (1974) 113.

2. West (1974) 27. Ο West υποπτεύεται επίσης (28) ότι η παρουσίαση του ίδιου του Αρχίλοχου ως νόθου είναι παρόμοια 'παίξιμο' ρόλου, σημειώνοντας ότι το όνομα Ενιπώ (βλ. παραπάνω, σ. 168) 'με την υποδήλωση του *ἐνιπαί* ['βρισιές'] είναι ύποπτα ταιριαστό για τη μητέρα ενός ιαμβογράφου'.

3. Κείμενο από το *SLG*· βλ. το Παράρτημα για τη βιβλιογραφία.

ἐσθλῆς τε καὶ [περίφρονος

γυναικός, ἣν γῆ κατ' εὐρώεσσ' ἔ[χει,
τ]έρψιές εἰσι θεῆς
πολλαὶ νέοισιν ἀνδ[ράσιν

παρὲξ τὸ θεῖον χρῆμα· τῶν τις ἀρκέσε[ι.
τ]αῦτα δ' ἐπ' ἡσυχίης
εὖτ' ἂν μελανθη[

ἐ[γώ τε καὶ σὺ σὺν θεῷ βουλεύσομεν·
π]είσομαι ὥς με κέλεαι·
πολλόν μ' ε[

θρ]ιγκοῦ δ' ἔνερθε καὶ πυλέων ὑποφ[
μ]ή τι μέγαιρε, φίλη·
σχήσω γὰρ ἐς ποη[φόρους

κ]ήπους. τὸ δὴ νῦν γνῶθι· Νεοβούλη[
ἄ]λλος ἀνὴρ ἐχέτω·
αἰαῖ πέπειρα δ.[

ἄν]θος δ' ἀπερρύηκε παρθενήιον
κ]αὶ χάρις ἣ πρὶν ἐπῆν·
κόρον γὰρ οὐκ[

...]ης δὲ μέτρ' ἔφηνε μαινόλις γυνή·
ἐς] κόρακας ἄπεχε·
μὴ τοῦτ' ἐφοῖτ' αν[

ὅ]πως ἐγὼ γυναῖκα τ[ο]ιαύτην ἔχων
γεί]τοσι χάρμ' ἔσομαι·
πολλὸν σὲ βούλο[μαι πάρος·

σὺ] μὲν γὰρ οὔτ' ἄπιστος οὔτε διπλόη,
ἡ δ]ὲ μάλ' ὀξυτέρη,
πολλοὺς δὲ ποιεῖτα[ι

δέ]δοιχ' ὅπως μὴ τυφλὰ κἀλιτήμερα
σπ]ουδῇ ἐπειγόμενος
τὼς ὥσπερ ἡ κ[ύων τέκω'.

τοσ]αῦτ' ἐφώνεον· παρθένον δ' ἐν ἄνθε[σιν
τηλ]εθάεσσι λαβὼν

ἔκλινα, μαλθακῇ δ]έ μιν

χλαί]νῃ καλύψας, αὐχέν' ἀγκάλῃς ἔχω]ν,
δεί]ματι π..[.]. μένην
τὼς ὥστε νέβρ]

μαζ]ῶν τε χερσὶν ἠπίως ἐφηψάμην
ἧπε]ρ ἔφηνε νέον
ἥβης ἐπήλυσις χρόα·

ἅπαν τ]ε σῶμα καλὸν ἀμφαφώμενος
λευκ]ὸν ἀφῆκα μένος
ξανθῆς ἐπιψαύ[ων τριχός.

Να κρατηθώ ολότελα μακριά
... αν είσαι λοιπόν βιαστικός κι η καρδιά σου σε σπρώχνει
υπάρχει στο σπίτι μας
κάποια που πολύ λαχταρά...

όμορφη τρυφερή παρθένα· νομίζω ότι
η όψη της είναι χωρίς ψεγάδι·
αυτήν λοιπόν εσύ...

τόσα έλεγε· και της απάντησα·
'κόρη της καλής και συνετής
γυναίκας Αμφιμεδώς,

που τώρα την κρατά η μουχλιασμένη γη
υπάρχουν πολλές ηδονές
της θεάς για τους νέους

έξω από το θεϊκό πράγμα·*
κάποια απ' αυτές θάναι αρκετή.
αυτά (=το ζήτημα του γάμου) με την ησυχία μας
όταν ωριμάσει...

εγώ κι εσύ με τη βοήθεια του θεού θα το σκεφτούμε·
θα πειστώ όπως με προτρέπεις·

μή μου αρνηθείς, αγαπημένη,
να φτάσω κάτω από τον τοίχο και τις πύλες
γιατί θα σταματήσω στους γρασιδένιους

* (= την πλήρη σεξουαλική ένωση, όπως πιστεύουν οι περισσότεροι μελετητές).

κήπους· τώρα γνώριζέ το λοιπόν·
τη Νεοβούλη ας την έχει κάποιος άλλος·
αλίμονο υπερώριμη κι άλλη τόση (δηλ. στην ηλικία)

κι έχει φυλλορροήσει το παρθενικό (της) μπουμπούκι·
κι η χάρη που υπήρχε πρωτύτερα
γιατί δεν χορταίνει...

... δεν έβαζε μέτρο η μανιασμένη γυναίκα·
ας πάει στο καλό, άσε τη·

για νάχω εγώ τέτοια γυναίκα
και να γίνω κορόιδο των γειτόνων·
πολύ εσένα προτιμώ·

γιατί εσύ ούτε άπιστη ούτε διπλοπρόσωπη είσαι
αυτή όμως είναι πολύ πιο ζωηρή
και κάνει πολλούς (φίλους;)

φοβάμαι μήπως στη μεγάλη βιασύνη μου
γεννήσω, όπως η σκύλα,
τυφλά και πρόωρα'

τέτοια έλεγα· και παίρνοντας την παρθένα
την ξάπλωσα στα τρυφερά λουλούδια
κι αφού τη σκέπασα

με τη μαλακιά τη χλαίνη, έχοντας το λαιμό της αγκαλιά
καταπράυνα το φόβο της
έτσι όπως το ελαφάκι...

κι άγγιξα απαλά με τα χέρια μου τα στήθη της
όπου το καινούργιο χρώμα
φανέρωνε το φτάσιμο της ήβης

και ψηλαφώντας όλο το ωραίο της σώμα
άφησα να ρεύσει το λευκό μου μένος
χαϊδεύοντας τα χρυσαφιά μαλλιά της.

Το πιο κοντινό παράλληλο είναι το απ. 23, μια άλλη διήγηση (με περίληψη συνδιάλεξης) εκείνου που φαίνεται να είναι μια σκηνή αποπλάνησης· δυστυχώς τα συμφραζόμενα εδώ δεν είναι σαφή στις λεπτομέρειες[1].

1. Συζητήθηκε από τον West (1974) 118-20.

Ο επιθετικός προς τον Λυκάμβη και τη Νεοβούλη τόνος απαντά συχνά στην ποίηση του Αρχίλοχου και εναντίον άλλων (που δεν μπορούν πια να ταυτιστούν) στόχων: 'Ο μισητός φλύαρος περιφερόταν στο σπίτι' (απ. 297)· 'λαχταρώ να σε πολεμήσω, όπως ένας που διψά να δροσιστεί' (απ. 125)· 'Κατέχω μια μεγάλη αρχή, να εκδικούμαι το κακό με φοβερά δεινά' (απ. 126)· 'Βασιλιά Απόλλωνα, κι εσύ τιμώρησε τους ενόχους, κι αφάνισέ τους με τον τρόπο που εσύ γνωρίζεις' (απ. 26). Ο πάπυρος της Κολωνίας που σώζει το απ. 196Α περιέχει επίσης ένα σύντομο κομμάτι που αναπτύσσει το απ. 188 κι ήταν όπως φαίνεται ένα σημαντικό πρότυπο για τον Οράτιο (*Επωδ.* 8, *Ωδές* 1.25 και 4.13). Πρόκειται για μια επίθεση σε μια ηλικιωμένη γυναίκα (που μπορεί να είναι ή όχι η Νεοβούλη):

οὐκέ]θ' ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα, κάρφετα[ι γὰρ ἤδη
ὄγμοι[ς, κακοῦ δὲ γήραος καθαιρεῖ
....] ἀφ' ἱμερτοῦ δὲ θορὼν γλυκὺς ἵμερος π[ροσώπου
πέπτω]κεν· ἦ γὰρ πολλὰ δή σ' ἐπῆξεν
πνεύμ]ατα χειμερίων ἀνέμων < > πολλάκις δε[

Δεν ἀνθίζεις όπως πρωτύτερα πια: η επιδερμίδα σου δεν είναι τρυφερή, ζάρωσε αυλακωμένη απ' τις ρυτίδες, και... των κακών γερατιών (σε) καταβάλλει, κι ο γλυκός πόθος πέταξε μακριά από το γοητευτικό σου πρόσωπο. αληθινά σε χτύπησαν οι ριπές των ανέμων του χειμώνα, και συχνά....

Η επίθεση στρέφεται και σε φίλους, αλλά μη γνωρίζοντας τα πλήρη συμφραζόμενα δεν μπορούμε να αξιολογήσουμε πόσο σοβαρά. Μερικά από τα αποσπάσματα αυτά μπορούσαν να προέρχονται από ποιήματα κάποιου ξέγνοιαστου χαριτολογήματος, όπως το απ. 124 για τον Περικλή, που τον μαλώνει ότι ήρθε στη συντροφιά, 'σαν ένας Μυκόνιος', απρόσκλητος και χωρίς δώρο, αλλά παρ' όλα αυτά πίνοντας πάρα πολύ: 'Η κοιλιά σου παραπλάνησε το μυαλό σου και το πνεύμα σου σε επαίσχυντη συμπεριφορά'. Το απ. 185, όπου αναγγέλλει σε κάποιον Κηρυκίδη ότι θα διηγηθεί την ιστορία της αλεπούς και του πιθήκου, φαίνεται πιο απειλητική, σαν να έπρεπε ο προσφωνούμενος να ταυτιστεί με τον ματαιόδοξο και ανόητο πίθηκο.

Θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρον να γνωρίζαμε περισσότερα για τα ποιήματα στα οποία ο ομιλητής δεν είναι ο 'Αρχίλοχος'· τα απ. 19 και 122 έχουν ταυτιστεί ως τέτοια από τον Αριστοτέλη (βλ. παραπάνω, σ. 168), αλλά ήταν δυνατό να υπήρχαν κι άλλα. Στην τωρινή τους μορφή τα ποιήματα αυτά είναι αινιγματικά —είμαστε υποχρεωμένοι να υποθέσουμε τα δραματικά συμφραζόμενα— αλλά στο καθένα ο τόνος είναι αρκετά σαφής. Στο απ. 122, οι παρατηρήσεις ενός πατέρα για την κόρη του πάνω στο θέμα 'τα θαύματα δεν θα παύσουν ποτέ', η υπερβολή είναι πνευματώδης και χτυπητή:

'Τίποτα δεν μπορεί να είναι πια ανέλπιστο ή αδύνατο
ούτε θαυμαστό, τώρα που ο Δίας ο πατέρας των Ολυμπίων
έκανε νύχτα από το μεσημέρι, αποκρύβοντας το φως
την ώρα που έλαμπε ο ήλιος[1], κι ο ολέθριος φόβος έπεσε στους ανθρώπους.
Ύστερ' απ' αυτό στους θνητούς όλα είναι πιστευτά
κι αναμενόμενα· κανείς σας πια ας μην παραξενεύεται βλέποντας
κι ούτε αν τα άγρια θηρία ανταλλάξουν θέση με τα δελφίνια
και παν να ζήσουν στη θαλασσινή βοσκή, και τα θαλασσινά βουερά κύματα
τους γίνουν πιο αγαπητά από την ξηρά, ενώ τα δελφίνια θα προτιμούν το δασωμένο βουνό.

Το απ. 19, που απορρίπτει τα πλούτη του μεγάλου Γύγη της Λυδίας, παρουσιάζει ένα τέλεια παραδοσιακό αίσθημα –στη γραμμή του 'μηδὲν ἄγαν' και 'φρόνει θνητά'– αλλά η χρησιμοποίηση του απλού ανθρώπου, του Χάρωνα του μαραγκού, ως ομιλητή δείχνει ότι ο Αρχίλοχος του έδωσε μια πρωτότυπη διαστροφή:

'οὔ μοι τὰ Γύγεω τοῦ πολυχρύσου μέλει,
οὐδ' εἷλέ πώ με ζῆλος, οὐδ' ἀγαίομαι
θεῶν ἔργα, μεγάλης δ' οὐκ ἐρέω τυραννίδος·
ἀπόπροθεν γάρ ἐστιν ὀφθαλμῶν ἐμῶν'.

'Δεν μ' ενδιαφέρει η περιουσία του πολύχρυσου Γύγη
κι ούτε ως τώρα με κατέλαβε ζήλια, κι ούτε βλέπω με κακό μάτι
τα έργα των θεών, ή εχω οποιαδήποτε λαχτάρα να γίνω τύραννος.
Γιατί αυτά τα πράγματα είναι μακριά από τις βλέψεις μου'.

Οι περισσότεροι φιλόλογοι πιστεύουν ότι ο Αρχίλοχος ήταν εγγράμματος ποιητής· αλλά είτε ήταν είτε όχι, πιο σημαντικό είναι το γεγονός ότι η γνώση της γραφής είχε παγιωθεί στην Ελλάδα ως την εποχή του (αν και δεν έχουμε μαρτυρίες για πραγματική παραγωγή βιβλίων τόσο νωρίς) και επομένως υπήρχε μεγαλύτερη δυνατότητα να καταγραφεί και να διαδοθεί πλατιά το έργο του. Με αυτό δεν ισχυρίζομαι ότι η αρχική 'δημοσίευση' και πολλή μεταγενέστερη επανάληψη των ποιημάτων δεν θα ήταν προφορική· είναι όμως δύσκολο να φανταστούμε την τόση δημοτικότητα του Αρχίλοχου στην Αθήνα του 5ου αιώνα χωρίς την ύπαρξη μιας γραπτής παράδοσης σε κάποιο στάδιο στις ενδιάμεσες γενιές. Είναι απογοητευτικό (ωστόσο όχι εκπληκτικό το ότι δεν υπήρχε θέση για έναν τέτοιο εξαίρετο και σημαντικό ποιητή στο πρόγραμμα του βυζαντινού σχολείου, αλλά το γεγονός ότι διαβάστηκε από τους Αλεξανδρινούς φιλολόγους καθιστά δυνατή την ανακάλυψη νέων κειμένων

1. Η αναφορά γίνεται στην ολική έκλειψη του ήλιου το 648 π.Χ. (βλ. παραπάνω σ.167).

στους παπύρους. Ύστερα από αυτό που συνέβη την τελευταία δεκαετία θα ήταν πολύ απαισιόδοξο να υποστηρίξουμε ότι γνωρίζουμε τώρα τόσον Αρχίλοχο όσο θα γνωρίζουμε στο μέλλον.

2. ΠΡΩΙΜΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΛΕΓΕΙΑ: ΚΑΛΛΙΝΟΣ, ΤΥΡΤΑΙΟΣ, ΜΙΜΝΕΡΜΟΣ

Οι σύγχρονοι του Αρχιλόχου που το έργο τους έχει σωθεί περιορίσθηκαν στην ελεγεία. Το ελεγειακό μέτρο εκ πρώτης όψεως εμφανίζεται ως 'υβρίδιο', και θεωρήθηκε σαν προσαρμογή του έπους προς την κατεύθυνση της λυρικής ποίησης. Η μετρική του μονάδα αν και παραπλανητικά περιγράφεται ως εναλλαγή δακτυλικών εξαμέτρων και πενταμέτρων για να σχηματίσει δίστιχο, αποτελείται στην πραγματικότητα από εξάμετρο που ακολουθείται από δύο ημιεπή με διαίρεση λέξης ανάμεσα σε καθένα από τα τρία στοιχεία· οι Ρωμαίοι ήταν αυτοί που πρώτοι περιόρισαν την ελευθερία των προγενέστερων Ελλήνων ποιητών επιμένοντας ότι το τέλος της μονάδας θα πρέπει να συμπίπτει με το τέλος της πρότασης (βλ. Μετρικό Παράρτημα). Οι διακρίσεις των λογοτεχνικών ειδών συχνά είναι σαφέστερες μουσικά παρά μετρικά. Η ελεγεία κανονικά συνοδευόταν από τον αυλό, και συνεπώς διακρίνεται ολότελα από το έπος, που ψαλλόταν με τη συνοδεία της βαθύφωνης κιθάρας, κι από τη λυρική ποίηση, που τραγουδιόταν με τη συνοδεία της λύρας ή της βαρβίτου: από τα είδη αυτά μόνο η ελεγεία χρειαζόταν αναγκαστικά δύο εκτελεστές. Η χρήση του αυλού στις εκστρατείες ή σε συντροφιές είναι γνωστή από τον Όμηρο (*Ιλ.* Κ 13, Σ 495), και οι πιο πρώιμοι ειδικοί στην ελεγεία που μέρος του έργου τους έχει σωθεί —ο Καλλίνος, ο Τυρταίος, ο Μίμνερμος— συνέθεσαν ακριβώς για τέτοιες ευκαιρίες. Από όσα γνωρίζουμε για τη μετέπειτα ανάπτυξή της έχουμε την τάση να σκεφτόμαστε την ελεγεία προπαντός ως το μέσον του θρήνου και των σύντομων αναμνηστικών επιγραμμάτων, επιτάφιων, αφιερωτικών και ούτω καθεξής. Δεν υπάρχουν μαρτυρίες ότι αυτά ανήκαν από νωρίς στις πρωταρχικές της λειτουργίες. Ο Αρχίλοχος χρησιμοποίησε τόση ποικιλία μορφών ώστε να έχει κανείς αμφιβολίες για το αν η σποραδική της χρήση σε λυπηρά συμφραζόμενα (πβ. απ. 13) έχει κάποια ιδιαίτερη σημασία. Για το ελεγειακό επίγραμμα οι μαρτυρίες μας είναι σαφείς: οι πιο πρώιμες ελεγειακές επιγραφές είναι του έκτου αιώνα, και στον έβδομο τόσο οι αφιερωτικές όσο και οι επιμνημόσυνες για τους νεκρούς, μετρικές, τις πιο πολλές φορές εκφράζονταν σε συνεχείς εξαμέτρους.

Οι αρχαίοι κριτικοί διεξήγαγαν άκαρπες συζητήσεις αν ο Αρχίλοχος, ο Καλλίνος ή ο Τυρταίος ήταν ο ευρετής της ελεγείας και ο καθένας τους είχε τους υποστηρικτές του[1]. Ό,τι είναι σαφές είναι ότι οι αρχαίοι δεν είχαν

1. Δίδυμος στον Ωρίωνα, *Μέγ. Ετ.* σ. 57, και σχόλ. στον Αρ. *Όρνιθες* 217· πβ. Οράτιο *Α.Ρ.* 77.

πρωιμότερη ελεγεία απ' ό,τι εμείς σήμερα, αναμφίβολα για τον απλό λόγο ότι αυτοί ήταν οι πρώτοι ελεγειακοί ποιητές που οι στίχοι τους καταγράφηκαν.

Ο Εφέσιος Καλλίνος ήταν εντελώς σύγχρονος του Αρχίλοχου, και συμμερίστηκε την εμπειρία του των Κιμμερίων και των 'βαριών έργων' τους (απ. 5Α). Μιλούσε για τη Μαγνησία που βρισκόταν σε πόλεμο με την Έφεσο πριν από την άλωση των Κιμμερίων (απ. 3) - εκείνη τη λεηλασία που συγκίνησε τον Αρχίλοχο λιγότερο απ' ό,τι τα κακά της Θάσου (παραπάνω, σ. 173)· και γνώριζε τους Τρήρες, τη φυλή των Κιμμερίων που σκότωσαν τον Γύγη κι έκαψαν τις Σάρδεις το 652 π.Χ. Το μόνο σημαντικό του απόσπασμα αποτελείται από είκοσι ένα στίχους. Είναι ένα στρατιωτικό άσμα που ηχεί παράφωνα μέσα στο γλέντι, μια έκκληση στη νεολαία της Ιωνίας να αποτινάξει την ανεμελιά και να αντιμετωπίσει τον εχθρό (απ.1):

μέχρις τέο κατάκεισθε; κότ' ἄλκιμον ἕξετε θυμόν,
ὦ νέοι; οὐδ' αἰδεῖσθ' ἀμφιπερικτίονας
ὧδε λίην μεθιέντες; ἐν εἰρήνῃ δὲ δοκεῖτε
ἧσθαι, ἀτὰρ πόλεμος γαῖαν ἅπασαν ἔχει...

ως πότε θα κάθεστε ανέμελοι; πότε θα δείξετε θαρραλέο πνεύμα, ω νέοι; δεν ντρέπεστε τους γείτονες ολόγυρα τόσο πολύ που είστε ράθυμοι; νομίζετε ότι ησυχάζετε σε καιρό ειρήνης, όμως ο πόλεμος έχει ζώσει όλη τη γη...

Υπάρχει ένα χάσμα στο σημείο αυτό. Το κείμενο συνεχίζει,

κι ο καθένας πεθαίνοντας ας ρίχνει για τελευταία φορά το ακόντιο. γιατί είναι τιμητικό και λαμπρό για έναν άντρα να μάχεται ενάντια στους εχθρούς για τη γη, τα παιδιά και τη νόμιμη σύζυγο· ο θάνατος θάρθει τότε, τη στιγμή που οι Μοίρες θα προσδιορίσουν. Αλλά ο καθένας ας προχωρήσει κατευθείαν με σηκωμένο το δόρυ και καλυμμένη τη γενναία καρδιά κάτω από την ασπίδα, τη στιγμή που αρχίζει ο πόλεμος. Δεν υπάρχει τρόπος από τη μοίρα να ξεφύγει κανείς το θάνατο, ούτε κι αν ακόμα είχε αθάνατους προγόνους. Πολλές φορές αποφεύγοντας κανείς τη μάχη και το γδούπο των ακοντίων επιστρέφει κι η μοίρα του θανάτου τον βρίσκει στο σπίτι του. Αυτός ωστόσο δεν είναι φίλος στο λαό κι ούτε τον ποθούν· μα αυτόν (= τον πολεμιστή) αν του συμβεί τίποτα τον θρηνούν μικροί-μεγάλοι γιατί όταν πεθαίνει ένα παλικάρι όλος ο λαός τον ποθεί κι όσο ζει είναι ισότιμος με τους ημιθέους· γιατί τον βλέπουν σαν πύργο μπροστά στα μάτια τους, αφού μονάχος κάνει έργα που ισοζυγιάζουν τα έργα πολλών.

Πρόκειται για ένα συγκινητικό κομμάτι που ζωντανεύει τον κόσμο του Ομήρου μ' έναν τρόπο πιο άμεσο απ' ό,τι ο Αρχίλοχος. Η έκκληση είναι άμεση και χωρίς στολίδια. Η μόνη παρομοίωση στο χωρίο, η σύγκριση του γενναίου άντρα με πύργο, υπήρχε ήδη στην παράδοση (πβ. *Οδ.* λ 556, για τον Αίαντα).

Τα πατριωτικά συμφραζόμενα και η αυτοθυσία μας θυμίζουν τον Έκτορα· και υπάρχει μια ανάμνηση των λόγων του Έκτορα στην Ανδρομάχη στην *Ιλ.* Ζ 487 κ.ε., ότι ο θάνατος περιμένει όμοια τον γενναίο και τον δειλό, και των ανάλογων παρατηρήσεων του Σαρπηδόνα στον Γλαύκο στο Μ 322 κ.ε. Το λεκτικό είναι τόσο παραδοσιακό όσο και τα αισθήματα που εκφράζει. Το λεξιλόγιο είναι σχεδόν εξολοκλήρου παρμένο από το έπος, κι η δομή είναι εκείνη των λογοτύπων και φράσεων που χτίζονται σε ομηρικά καλούπια ή είναι πραγματικά ομηρικές, μερικές τροποποιημένες ελαφρά για να ταιριάζουν στο πεντάμετρο. Το συνολικό αποτέλεσμα σκοπό έχει να υπενθυμίσει στους Ίωνες ποιων ηρώων απόγονοι καυχώνται ότι είναι, και να εμπνεύσει σ' αυτούς ένα πνεύμα άμιλλας προς τους περίφημους προγόνους τους. Ό,τι είναι αξιοσημείωτο και κάνει τον Καλλίνο δόκιμο ποιητή είναι η ικανότητά του να συνθέτει ποιήματα με αναμφισβήτητη φρεσκάδα και αμεσότητα χρησιμοποιώντας εξολοκλήρου παραδοσιακό και τυπικό υλικό.

Στην απέναντι πλευρά του Αιγαίου, στην πλούσια Λακωνία, ο Τυρταίος τραγουδούσε πολιτικά και στρατιωτικά θέματα σε ελεγείες όχι λιγότερο 'ομηρικές' από εκείνες του σύγχρονού του Καλλίνου – γεγονός που δείχνει την έκταση στην οποία τα έπη της Ιωνίας είχαν ήδη δημιουργήσει ανάμεσα στους Έλληνες μια πολιτιστική ενότητα που ξεπερνούσε τον διαλεκτικό και εθνικό ανταγωνισμό. Το όνομα του πατέρα του Τυρταίου, Αρχέμβροτος, σώζεται· οτιδήποτε άλλο για τη ζωή του ποιητή είναι στην καλύτερη περίπτωση συμπέρασμα από τους στίχους του, στη χειρότερη απλός μύθος. Η υποτιθέμενη ασυμφωνία της ιωνικής διαλέκτου στη δωρική Σπάρτη οδήγησε στην υπόθεση της καταγωγής του από τη Μίλητο κι ο Πλάτων (κάτι που επαναλαμβάνεται από πολλούς μεταγενέστερους συγγραφείς) ακόμη τον διεκδίκησε για Αθηναίο. Αλλά ο αυθεντικός τόνος που παίρνει όταν διδάσκει στην τάξη των Σπαρτιατών πολεμιστών τα καθήκοντά τους φαίνεται να αντιτίθεται σε μια ξένη καταγωγή· και οι σποραδικοί δωρισμοί του λεκτικού –αιτιατικές της πρώτης κλίσης σε *-ας*, ένας μέλλοντας σε *-εῦμεν*– προδίδουν ίσως την προφορά κάποιου στον οποίο η ιωνική διάλεκτος δεν του ήταν οικεία.

Για εκατό χρόνια αρχίζοντας από το τελευταίο μέρος του έβδομου αιώνα η Σπάρτη επρόκειτο να απολαύσει το αποκορύφωμα μιας ζωής που άφησε τα ίχνη της στο φίλντισι και στο χρυσάφι, σε μπρούντζινα σκεύη εκπληκτικής τέχνης, σε αγγεία της πιο καλής ποιότητας, και στα ποιήματα του Αλκμάνα. Η ευημερία αυτή πληρώθηκε ακριβά από τη γενιά του Τυρταίου, που πολέμησε και πέθανε για να καταστείλει μια επανάσταση της πλούσιας Μεσσηνίας, που κατακτήθηκε από τους παππούδες τους το τελευταίο τρίτο του όγδοου αιώνα και έγινε η βάση της σπαρτιατικής οικονομίας. Αυτή η στρατιωτική κρίση γύρω στα μέσα του έβδομου αιώνα, κι η πολιτική δυσαρέσκεια που

προκάλεσε η απώλεια των αγροτεμαχίων της Μεσσηνίας, ενέπνευσε όσο μπορούμε να κρίνουμε από ό,τι έχει σωθεί, ολόκληρη την ποιητική παραγωγή του Τυρταίου. Η πολιτική κρίση πήρε μια μορφή που επρόκειτο να γίνει χαρακτηριστικό της ελληνικής ιστορίας: την απαίτηση για αναδασμό της γης. Εκείνοι που το εισόδημά τους είχε ελαττωθεί ή ολότελα εκμηδενιστεί με την απώλεια της Μεσσηνίας έφθασαν μέχρι την επανάσταση· οι απαιτήσεις τους ήταν ακόμη πιο πιεστικές ανάμεσα σ' ένα λαό που κρατούσε σε υποταγή έναν πληθυσμό δούλων· και ήταν, επιπλέον, πολίτες-πολεμιστές ενός κράτους στο οποίο τα πολιτικά δικαιώματα ουσιαστικά περιορίζονταν στους στρατιώτες. Ο Τυρταίος αναζωογόνησε την πίστη τους επικαλούμενος τη θεϊκή καταγωγή της υπάρχουσας τάξης, και ταυτόχρονα επέκρινε δριμύτατα την ηττοπάθεια και τους ενέπνευσε το αγωνιστικό πνεύμα για την επανάκτηση αυτού που φαινόταν χαμένο.

Το Ποίημα *Ευνομία,* 'Ευταξία', που σώζεται μόνο σε μερικά αποσπάσματα φαίνεται ότι ανακεφαλαίωνε την ιστορία της Σπάρτης, δίνοντας έμφαση στο ρόλο της θείας πρόνοιας στην ανάπτυξη του σπαρτιατικού πολιτεύματος (απ. 1, 2, 4). Η θρησκευτική αυτή προπαγάνδα σε συνδυασμό με την επιτυχή ίσως έκβαση του πολέμου και η οικονομική ανάκαμψη που ακολούθησε τη νίκη περιόρισαν την πίεση για πολιτική αλλαγή. Οπωσδήποτε, το σπαρτιατικό πολίτευμα ξεπέρασε τη δοκιμασία.

Η επανάσταση των Μεσσηνίων δεν ήταν κάτι απρόσμενο. Ο Τυρταίος περιγράφει τον πικρό εικοσάχρονο πόλεμο που διεξήγαγε ο βασιλιάς της Σπάρτης Θεόπομπος διεκδικώντας το πλούσιο εκείνο έδαφος (απ. 5) –αναμφίβολα σαν παράδειγμα καρτερίας που έπρεπε να αποτελέσει παράδειγμα μίμησης– και δεν υπάρχει υπαινιγμός 'ελέου' στην απαρίθμηση των σκληρών όρων στους οποίους υποτάχθηκαν οι κάτοικοι (απ. 6-7):

ὥσπερ ὄνοι μεγάλοις ἄχθεσι τειρόμενοι,
δεσποσύνοισι φέροντες ἀναγκαίης ὕπο λυγρῆς
ἥμισυ πάνθ' ὅσσων καρπὸν ἄρουρα φέρει.

δεσπότας οἰμώζοντες, ὁμῶς ἄλοχοί τε καὶ αὐτοί,
εὖτέ τιν' οὐλομένη μοῖρα κίχοι θανάτου.

...όπως τα γαϊδούρια που τα φορτώνουν με μεγάλα φορτία, δίνοντας κάτω από τη φοβερή ανάγκη στους κυρίους τους το μισό της παραγωγής της γης τους... κλαίγοντας τους κυρίους, μαζί με τις γυναίκες τους κι οι ίδιοι, ώσπου* να τους βρει η καταραμένη μοίρα του θανάτου.

* Συνήθως το *εὖτε* = 'όταν, κάθε φορά που' και υποκ. του *κίχοι* ὁ δεσπότης: κάθε φορά που η τρομερή μοίρα του θανάτου έβρισκε έναν απ' αυτούς (δηλ. τους δεσπότες).

Η εξέγερση ήταν αναπόφευκτη, κι ο Τυρταίος έγινε η φωνή της καταπίεσης.

Είμαστε τυχεροί που έχουμε τρία ποιήματα που προκλήθηκαν από τον πόλεμο που μπορεί να είναι πλήρη, ή σχεδόν πλήρη, με είκοσι δύο, δεκαεννέα και δεκαέξι δίστιχα αντίστοιχα. Ίσως τραγουδιόνταν στην πορεία με τη συνοδεία αυλού και εκφράζουν ζωηρά τη σπαρτιατική πολεμική ηθική, την περιορισμένη έννοια του αγαθού ανδρός και της αρετής που υποτιμά τα πάντα εκτός από τον απτόητο πολεμιστή, μια έννοια περιβόητη από την αναβίωσή της στον πέμπτο αιώνα. Στις ημέρες του Τυρταίου η έννοια είναι καινοφανής. Στον Όμηρο οι άντρες είναι αγαθοί, αλλά καλοί σε κάποια ιδιαίτερη ικανότητα –την πολεμική κραυγή, ίσως, ή την πυγμαχία, η τη θεραπευτική (π.χ. *Ιλ.* Β. 408, Γ 237, Β 732)– όχι απλώς καλοί αφηρημένα. Όμοια *ἀρετή* στον Όμηρο, όπως στον Ησίοδο, είναι η ιδιότητα να είναι κανείς καλός σε κάτι, στην πραγματικότητα ένας όρος που γενικά δηλώνει επιτυχία. Η μεταμόρφωση μιας ιδιαίτερης επιδεξιότητας σ' ένα μοναδικό κριτήριο ηθικής αξίας ήταν το αποτέλεσμα της προπαγάνδας του Τυρταίου. Αναπτύσσει τον ορισμό στο απ. 12. Η πολύ στοχαστική φύση του κομματιού αυτού, που δεν περιέχει καμιά από τις συνηθισμένες προτροπές του ποιητή στη μάχη, οδήγησε ορισμένους στη σκέψη ότι είναι νόθο. Η γλώσσα, ωστόσο, και τα αισθήματα είναι εντελώς χαρακτηριστικά του Τυρταίου, κι είναι παράλογο να υποθέτουμε ότι ήταν ανίκανος να συνθέσει οτιδήποτε πέρα από στρατιωτικές ελεγείες. Τι κάνει έναν άντρα ανδροπρεπή; ρωτά ο ποιητής. Όχι η ικανότητα στα αθλητικά ούτε η κυκλώπεια δύναμη, ούτε αν είναι ταχύτερος από το Βοριά, πιο ωραίος από τον Τιθωνό, πιο πλούσιος από τον Μίδα, πιο βασιλικός από τον Πέλοπα, περισσότερο εύγλωττος από τον Άδραστο: δεν ενδιαφέρει τι αν δεν έχει θάρρος.

> γιατί δεν γίνεται κανείς ανδρείος στον πόλεμο αν δεν μπορεί να υπομείνει τη θέα του αιματηρού φόνου, κι αν δεν μπορεί να αντιμετωπίσει τους εχθρούς από κοντά. Αυτό είναι αρετή, αυτό το καλύτερο βραβείο ανάμεσα στους ανθρώπους και το πιο καλό (βραβείο) για ένα νέο να το αποχτήσει.

Το θέμα δουλεύεται στις λεπτομέρειες, οι καρποί του θάρρους ταυτίζονται από την άποψη επιτευγμάτων και υπόληψης –υπόληψης που κάνει ακόμη την αθανασία αποζημίωση για το θάνατο στον πόλεμο– μαζί με την πιθανότητα επιβίωσης για να απολαύσει το σεβασμό νέων και γερόντων, σε στίχους που φέρνουν στο νου μας σε έντονη αντίθεση τις περιγραφές του Καλλίνου για τον άντρα που αποφεύγει το θάνατο στη μάχη για να κερδίσει μονάχα την περιφρόνηση όλων (απ. 1.14-17).

Η έννοια της στρατιωτικής αρετής ενέπνευσε τα δύο άλλα σχεδόν ολόκληρα ποιήματα που μας σώθηκαν, ποιήματα παρότρυνσης. ''Έχετε θάρρος,

γιατί είστε η γενιά του ανίκητου Ηρακλή· ο Δίας δεν έχει ακόμη αποστρέψει το πρόσωπό του' (απ. 11). Στο ποίημα αυτό η γενική έκθεση των πλεονεκτημάτων της σταθερότητας, τα μειονεκτήματα της φυγής, η ντροπή του στρατιώτη που πεθαίνει από πληγή στα νώτα, οδηγεί στην απαίτηση για δράση, το πρώτο δίστιχο της οποίας (21-2) επαναλαμβάνεται κατά λέξη στο άλλο ποίημα (απ. 10.31-2) και παραφράζεται αλλού:

> αλλά αφού πατήσει κανείς γερά με τα δυο του πόδια ας μείνει στη θέση του
> αφού στηριχτεί στη γη, δαγκώνοντας τα χείλη του.

Ακολουθεί μια ζωηρή εικόνα της μάχης, η σύγκρουση ανάμεσα στις αντίπαλες φάλαγγες που συγκροτούνται από οπλίτες (στ. 29-34):

> αλλά πλησιάζοντας ο καθένας με το μακρύ ακόντιο ή το ξίφος από κοντά πληγώνοντας τον εχθρό ας τον καταβάλει, αφού πατήσει το πόδι κοντά στο πόδι κι αφού ακουμπήσει την ασπίδα πάνω στην ασπίδα, μπλέκοντας λοφίο με λοφίο και περικεφαλαία με περικεφαλαία, κοντά στήθος στο στήθος ας πολεμήσει με τον άντρα (= εχθρό), κρατώντας ή τη λαβή του σπαθιού ή το μακρύ κοντάρι.

Το άλλο ποίημα (απ. 10) θεωρήθηκε από μερικούς κριτικούς συνδυασμός δυο χωριστών αποσπασμάτων, αλλά αναφέρεται από τον ρήτορα του τέταρτου αιώνα Λυκούργο ως συνεχές κείμενο. Αρχίζει με το ζοφερό αξίωμα ότι είναι ωραίο πράγμα για τον αγαθό άντρα να πέσει και να πεθάνει στην πρώτη γραμμή, πολεμώντας για την πατρίδα του. Ο Τυρταίος συνεχίζει για να αντιπαραθέσει το αποτέλεσμα της αποφυγής της μάχης (στ. 3-12):

> Το να εγκαταλείψει κανείς την πόλη του και τα εύφορα χωράφια ζώντας στην ένδεια είναι το πιο άθλιο πράγμα, περιπλανώμενος με τη μητέρα του και το γέρο πατέρα του και με τα ανήλικα παιδιά του και τη νόμιμη σύζυγο· γιατί σαν εχθρός θα ζει ανάμεσα σ' αυτούς όπου τυχόν θα πάει, υποχωρώντας στην ανέχεια και στη φριχτή φτώχεια: ντροπιάζει τη γενιά του και διαψεύδει την ωραία θωριά κι ακολουθεί κάθε είδους προσβολή και ανυποληψία. Έτσι λοιπόν για έναν που εκτοπίζεται δεν υπάρχει φροντίδα κι ούτε σεβασμός - ούτε στον ίδιο ούτε στους απογόνους του.

Το συμπέρασμα είναι αναπόφευκτο. 'Με καρδιά ας πολεμήσουμε για τη χώρα αυτή και για τα παιδιά μας: ας πεθάνουμε κι ας μη διστάζουμε πια να δώσουμε τη ζωή μας'. Ύστερα ο ποιητής στρέφεται και απευθύνει το λόγο ειδικά στους νέους, καλώντας τους να πολεμήσουν σταθερά, και να μη φύγουν εγκαταλείποντας τους μεγαλύτερους στην ηλικία συντρόφους τους που δεν μπορούν πια να τρέξουν τόσο γρήγορα όσο αυτοί. Ακολουθεί μια άλλη ζωηρή εικόνα, το θέαμα του γέροντα πολεμιστή που σκοτώθηκε στη μάχη (στ. 21-7):

αἰσχρὸν γὰρ δὴ τοῦτο, μετὰ προμάχοισι πεσόντα
κεῖσθαι πρόσθε νέων ἄνδρα παλαιότερον,
ἤδη λευκὸν ἔχοντα κάρη πολιόν τε γένειον,
θυμὸν ἀποπνείοντ' ἄλκιμον ἐν κονίῃ,
αἱματόεντ' αἰδοῖα φίλαις ἐν χερσὶν ἔχοντα-
αἰσχρὰ τά γ' ὀφθαλμοῖς καὶ νεμεσητὸν ἰδεῖν-
καὶ χρόα γυμνωθέντα· νέοισι δὲ πάντ' ἐπέοικεν,
ὄφρ' ἐρατῆς ἥβης ἀγλαὸν ἄνθος ἔχῃ
ἀνδράσι μὲν θνητὸς ἰδεῖν, ἐρατὸς δὲ γυναιξὶ
ζωὸς ἐών, καλὸς δ' ἐν προμάχοισι πεσών.

γιατί είναι βέβαια ντροπή, ένας γηραιότερος να κείτεται νεκρός ανάμεσα στους προμάχους μπροστά από τους νέους, που έχει κιόλας άσπρα μαλλιά και γκρίζα γένεια, αφήνοντας παλικαρίσια την τελευταία του πνοή μέσα στη σκόνη κρατώντας μέσα στα χέρια του τα ματωμένα του αιδοία –ένα θέαμα που ντροπιάζει και προκαλεί οργή να το βλέπει κανείς– και τα γυμνά μέλη του· στους νέους όλα ταιριάζουν όσο κρατάει το λαμπρό άνθος της αξιοζήλευτης ήβης, όσο ζει προσελκύοντας το θαυμασμό των ανδρών, κι είναι αξιαγάπητος στις γυναίκες, κι ωραίος αν πέσει ανάμεσα στους προμάχους.

Το ποίημα τελειώνει με το δίστιχο που αναφέρθηκε ήδη από το απ. 11(21-2).

Το ποίημα αυτό κάνει χρήση του κοινού αρχαϊκού σχήματος της κυκλικής σύνθεσης· μέσα σ' αυτήν υπάρχει δυο φορές μια γενική δήλωση με την οποία κανείς δεν μπορούσε να διαφωνήσει –η φρίκη της επαιτείας, η ντροπή από το γεγονός ότι αφέθηκε ένας γέρος να σκοτωθεί– που είναι το σύνθημα για την πρόσκληση σε δράση. Η γλώσσα είναι κατά ένα μεγάλο μέρος εκείνη της επικής παράδοσης. Πραγματικά όλα τα ποιήματα του Τυρταίου δείχνουν βαθιά γνώση του λεξιλογίου της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*, με λίγες λέξεις γνωστές κατά τα άλλα από τους ομηρικούς Ύμνους και από τον Ησίοδο. Ότι ο Ίωνας Καλλίνος όφειλε κάποιο χρέος στον Όμηρο δεν είναι αξιοσημείωτο, αν και το αντίθετο θα ήταν. Η έκταση της ομηρικής επίδρασης σε τόση απόσταση όση η Σπάρτη δεν θα έπρεπε να μας προκαλεί έκπληξη, αλλά ασφαλώς είναι πολύ εντυπωσιακή. Παρ' όλ' αυτά υπάρχει μια σημαντική διαφορά. Δεν υπάρχει αριστοκρατική εξύμνηση της μάχης στον Τυρταίο, μόνο μια αυστηρή αφοσίωση στο καθήκον κι η συναίσθηση της αθλιότητας που περιμένει το άτομο αν η κοινότητά του καταστραφεί. Τα ποιήματά του είναι το στρατιωτικό υμνολόγιο της πειθαρχίας εκείνης και της αφοσίωσης στην πολιτεία που κράτησε τις τάξεις των Σπαρτιατών σταθερές μπροστά στο βέβαιο θάνατο στις Θερμοπύλες κι έγινε ένας από τους διαρκείς θρύλους της ιστορίας της Δύσης.

Ο Τυρταίος και (όσο ξέρουμε) ο Καλλίνος ήταν ερασιτέχνες που παρακινήθηκαν από την εθνική κρίση να χρησιμοποιήσουν το μόνο μέσο προπαγάνδας που ήξεραν. Αυτό και μόνο είναι αρκετό για να τους αποκλείσει ως ευρετές της ελεγείας, ενάντια στις αξιώσεις του Αρχιλόχου, του ισόβιου ποιητή. Μια γενιά αργότερα ένας άλλος επαγγελματίας με εξαιρετική επιδεξιότητα συνέθετε ποιήματα, ο Μίμνερμος από την Κολοφώνα[1]. Έζησε στο τελευταίο μέρος του έβδομου αιώνα: η παραδοσιακή χρονολογία επιβεβαιώνεται από τη γνώση των έργων του που δείχνουν άλλοι (βλ. παρακάτω, σ. 192, 214). Το έργο του φαίνεται να περιλάμβανε τουλάχιστο δύο βιβλία (αρκετά, σύμφωνα με τη Σούδα), που περιείχαν μια σειρά από χωριστά ποιήματα, προφανώς πολύ σύντομα, καθώς και μια εκτενέστερη παραγωγή που ονομάστηκε αργότερα *Ναννώ*, από μια αυλητρίδα που αγάπησε ο ποιητής. Τον Μίμνερμο τον ανέφεραν κυρίως ως ερωτικό ποιητή (πβ. Προπέρτ. 1.19.11)· αλλά τα σωζόμενα αποσπάσματα της *Ναννώς* δεν λένε πολλά πράγματα για τον έρωτα. Αυτό μπορεί να είναι απλή σύμπτωση, και μερικά από τα αποσπάσματα (4, 5, 12) θα μπορούσαν εύκολα να συσχετισθούν με μεγαλύτερα ερωτικά συμφραζόμενα. Αλλά περισσότερο απορίας άξιο είναι να βρίσκουμε ότι επίσης αποδίδεται στη *Ναννώ* η πιο παλιά αφήγηση της Ιωνικής μετανάστευσης που σώζεται, ο αποικισμός της Κολοφώνας και της Σμύρνης από την Πύλο (απ. 9 και 10).

Η αρχή του απ. 5 (ένα χωρίο που μπήκε και στα *Θεογνίδεια* βλ. σ. 193) φέρνει στη μνήμη την περιγραφή των αισθημάτων της Σαπφώς καθώς αντίκριζε την αγαπημένη της (απ. 31 LP) και θα μπορούσε ίσως να της ήταν γνωστό:

αὐτίκα μοι κατὰ μὲν χροιὴν ῥέει ἄσπετος ἱδρώς,
πτοιῶμαι δ' ἐσορῶν ἄνθος ὁμηλικίης
τερπνὸν ὁμῶς καὶ καλόν· ἐπὶ πλέον ὤφελεν εἶναι·
ἀλλ' ὀλιγοχρόνιον γίνεται ὥσπερ ὄναρ
ἥβη τιμήεσσα· τὸ δ' ἀργαλέον καὶ ἄμορφον
γῆρας ὑπὲρ κεφαλῆς αὐτίχ' ὑπερκρέμαται,
ἐχθρὸν ὁμῶς καὶ ἄτιμον, ὅ τ' ἄγνωστον τιθεῖ ἄνδρα,
βλάπτει δ' ὀφθαλμοὺς καὶ νόον ἀμφιχυθέν.

Στη στιγμή σ' όλο το σώμα μου ρέει ανείπωτος ιδρώτας, καί τρέμω καθώς αντικρίζω τον ανθό των συνομηλίκων μου, ευχάριστο κι ωραίο μαζί· μακάρι να διαρκούσε περισσότερο· αλλά διαρκεί λίγο, όσο και το όνειρο, η τιμημένη νιότη· και γρήγορα τα γερατειά μισητά κι άσχημα κρέμονται πάνω απ' το κεφάλι της, πράγμα που κάνει έναν άνθρωπο αγνώριστο, κι όταν χυθούν

1. Ή τη Σμύρνη· βλ. το Παράρτημα.

γύρω στα μάτια και στο νου κάνουν ζημιά.

Οι στίχοι αυτοί έχουν μια ευχάριστη αμεσότητα, αλλά δεν είναι τόσο άτεχνοι όσο φαίνονται με την πρώτη ματιά. Η ρητορική αντίθεση του *τερπνὸν ὁμῶς καὶ καλόν* (3) και του *ἐχθρὸν ὁμῶς καὶ ἄτιμον* (7) κι η ζωηρή χρήση λέξεων και εικόνων τους καθιστούν κάτι πολύ περισσότερο από μια εκ νέου επεξεργασία ομηρικού υλικού.

Στα απ. 11 και 11a ο Μίμνερμος δίνει μια εκδοχή της ιστορίας του χρυσόμαλλου δέρατος στην οποία το παλάτι του Αιήτη βρίσκεται στις όχθες του Ωκεανού, όπου ο Ήλιος αποθηκεύει τις ακτίνες του σ' ένα χρυσό θάλαμο. Και το απ. 12, η πλούσια και γεμάτη φαντασία περιγραφή της χρυσής κλίνης στην οποία ο Ήλιος ταξιδεύει από τη δύση στην ανατολή, μπορούσε επίσης να ήταν μέρος της αφήγησής του της ιστορίας του Ιάσονα και της Μήδειας. Όλα αυτά ίσως ειπώθηκαν για να στολίσουν ή να χαρίσουν ποικιλία σε μια σύγχρονη ερωτική υπόθεση, αλλά δεν έχουμε σαφείς νύξεις, και μια εντελώς διαφορετική υπόθεση μπορεί να υποστηριχτεί με αληθοφάνεια[1]. Το απ. 8, που προσγράφεται επίσης στην *Ναννώ*, υποβάλλει στον πειρασμό να εικάσει κανείς ότι μέρος τουλάχιστον από το ποίημα ασχολούνταν άμεσα με τη σχέση ανάμεσα σε δύο ανθρώπους: 'Μακάρι να υπάρχει ειλικρίνεια ανάμεσα σε σένα και σε μένα, απ' όλα τα πράγματα το πιο δίκαιο'.

Από τα άλλα ποιήματα τα δύο που είναι περισσότερο γνωστά (απ. 1 και 2) έχουν το ίδιο θέμα (και μπορούσαν ακόμη να αποτελούν μέρος ενός έργου). Το απ. 1 μιλάει για τα 'επιθυμητά άνθη της νιότης', και ρωτάει 'τι είναι η ζωή, τι είναι η χαρά χωρίς τη χρυσή Αφροδίτη; Είθε να πεθάνω όταν τα πράγματα αυτά δεν έχουν πια σημασία για μένα'. Κι ο ποιητής συνεχίζει για να θρηνήσει την ταπείνωση και τις στερήσεις των γερατειών. Το απ. 2 είναι μάλλον πιο περίτεχνο.

ἡμεῖς δ' οἷά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὥρη
ἔαρος, ὅτ' αἶψ' αὐγῇς αὔξεται ἠελίου,
τοῖς ἴκελοι πήχυιον ἐπὶ χρόνον ἄνθεσιν ἥβης
τερπόμεθα, πρὸς θεῶν εἰδότες οὔτε κακὸν
οὔτ' ἀγαθόν· Κῆρες δὲ παρεστήκασι μέλαιναι,
ἡ μὲν ἔχουσα τέλος γήραος ἀργαλέου,
ἡ δ' ἑτέρη θανάτοιο· μίνυνθα δὲ γίνεται ἥβης
καρπός, ὅσον τ' ἐπὶ γῆν κίδναται ἠέλιος.
αὐτὰρ ἐπὴν δὴ τοῦτο τέλος παραμείψεται ὥρης,
αὐτίκα δὴ τεθνάναι βέλτιον ἢ βίοτος.

1. West (1974) 74-6.

όμοια κι εμείς με τα φύλλα που γεννά η πολύανθη άνοιξη όταν γρήγορα με τις ακτίνες του ήλιου μεγαλώνουν μ' αυτά μοιάζοντας χαιρόμαστε για πολύ λίγο της νιότης τα λουλούδια χωρίς απ' τους θεούς να γνωρίσουμε ούτε το κακό ούτε το καλό· μαύρες μοίρες μας παραστέκονται η μια έχοντας το τέλος των οδυνηρών γερατειών κι η άλλη του θανάτου· μα κι ο καρπός της νιότης λίγο διαρκεί, όσο ο ήλιος σκορπίζει τις ακτίνες του στη γη. Αλλά σαν προσπεράσει πια το τέλος αυτό της νιότης, τότε είναι καλύτερο να πεθάνει κανείς αμέσως παρά να ζει.

Κι απαριθμεί τότε τις ταλαιπωρίες των γερατειών, την κοινή μοίρα των ανθρώπων, τη φτώχεια, την έλλειψη παιδιών, την αρρώστια. Το ποίημα αυτό δείχνει ένα πνεύμα όχι μονάχα πλούσια εφοδιασμένο με την κληρονομιά των επικών τυπικών φράσεων (πβ. επίσης 6.2 και Τυρταίος 7.2, 13a.2 και Τυρταίος 19.7) αλλά και με την τάση επίσης να επιμένει σε ομηρικά συμφραζόμενα. Η χρήση της εικόνας των φύλλων, από την *Ιλιάδα* Ζ 146, συμβάλλει πολύ στην εντύπωση των πρώτων τεσσάρων στίχων. Εξίσου ομηρική είναι η αναφορά που ακολουθεί στις δύο *κῆρες* (μοίρες), που βασίζεται στην *Ιλιάδα* Ι 411 κ.ε., όπου ο Αχιλλέας συζητά τις δικές του εναλλακτικές *κῆρες*, να πεθάνει ένδοξα στη μάχη ή να επιζήσει στην αφάνεια σε μια ώριμη γεροντική ηλικία. Ο Μίμνερμος επικρίθηκε γιατί έβαλε ψεύτικες εναλλαγές, επειδή η γεροντική ηλικία δεν αποτελεί εναλλαγή στο θάνατο. Αλλά τα ομηρικά συμφραζόμενα, και μάλιστα εκείνα του ίδιου του Μίμνερμου, δείχνουν ότι υπονοείται θάνατος στο άνθος της ηλικίας. Πιο άκαμπτος από τον Όμηρο, ο Μίμνερμος διακηρύσσει ότι πέρα από τη νιότη δεν μας περιμένει κανένα καλό. Κι όμως ο τόνος δεν είναι πάντοτε τόσο μελαγχολικός: στο απ. 7 η φωνή του ποιητή αντηχεί πιο ξένοιαστη. 'Διασκέδαζε: οι συμπολίτες σου δεν είναι σπλαχνικοί, κι ένας θα σε κακολογήσει ενώ κάποιος άλλος θα σ' ἐπαινέσει'.

Αν η *Ναννώ* περιελάμβανε μια αφήγηση της ίδρυσης της Κολοφώνας και της Σμύρνης, το ποίημα που επιγράφεται *Σμυρνηίς* ανακαλούσε στη μνήμη γεγονότα που τα θυμόντουσαν μερικοί, την άμυνα της Σμύρνης ενάντια στον Γύγη το βασιλιά της Λυδίας γύρω στο 680. Η ελεγεία άρχιζε με επίκληση στις Μούσες, που τις διέκρινε ως κόρες του Δία από τις προκατόχους τους τα παιδιά της Γης και του Ουρανού. Μικρό μέρος σώζεται από τη διήγηση, αρκετό ωστόσο για την εκτίμηση του χαρακτήρα της. Περιγράφεται η επίθεση ενός Σμυρνιού πολεμιστή (απ. 14) 'η Παλλάδα Αθηνά δεν του βρήκε κανένα ψεγάδι καθώς ορμούσε προς τα εμπρός με την έντονη δύναμη της καρδιάς του ανάμεσα στους προμάχους στην αιματηρή μάχη, περνώντας με τη βία ενάντια στα πικρά βέλη των εχθρών. Γιατί ανάμεσα στους εχθρούς δεν υπήρχε ποτέ ένας καλύτερος άντρας απ' αυτόν στη διεξαγωγή του δυνατού

πολέμου, καθώς ορμούσε εμπρός και φερόταν[1] από τις ακτίνες του γοργού ήλιου'. Αυτή δεν είναι μια πεζή ιστορία τέτοια που θα συνέθεταν ο Τυρταίος ή ο Σόλων, με οσηδήποτε ζωντάνια· για τον Μίμνερμο, η ζωή της μάχης είναι ακόμη ηρωική, οι θεοί ακόμη παρατηρούν αμέτοχοι τις λεπτομέρειες.

Η ποίηση του Μίμνερμου γρήγορα κέρδισε πλατιά διάδοση, όπως μπορούμε να υποστηρίξουμε από τις πολλές νύξεις σε άλλους συγγραφείς. Η βαθιά αισιοδοξία με την οποία επανελάμβανε την ομηρική σύγκριση της ζωής του ανθρώπου με την εικόνα των φύλλων, το γοργό ξεπέταγμα των οποίων τελειώνει σύντομα (απ. 2), ίσως κέντρισε κάποιο μεταγενέστερο ποιητή σ' έναν πιο τονωτικό στοχασμό: ότι, αφού ισχύει η σύγκριση, πρέπει να απολαμβάνει κανείς αφειδώς τα καλά πράγματα της ζωής όσο του είναι δυνατό ('Σιμωνίδης' βλ. σ. 219). Η ελπίδα του Μίμνερμου για επιβίωση με καλή υγεία ως τα εξήντα (απ. 6), ίσως ήδη φιλόδοξη με το προσδόκιμο επιβίωσης της εποχής του, φάνηκε υπερβολικά μέτρια στον Σόλωνα, που ήθελε να προσθέσει μια επιπλέον εικοσάδα χρόνια στο λογαριασμό (Σόλ. απ. 20) . Ένα από τα σπάνια και ιδιότυπα κομμάτια μυθολογίας, η σφαγή της Ισμήνης από τον Τυδέα (απ. 21, που δεν αναφέρεται από άλλο συγγραφέα), εικονογραφήθηκε σ' έναν πρώιμο κορινθιακό αμφορέα που χρονολογείται γύρω στο 625-600. Και φαίνεται ότι η φήμη του δεν ξεθώριασε στους μεταγενέστερους αιώνες: πρέπει να υπάρχει κάποια σημασία στο γεγονός ότι ο Καλλίμαχος τον ξεχωρίζει στον περίφημο προγραμματικό πρόλογο στα *Αίτια* (βλ. παρακάτω, σ. 727 κ.ε.) σαν έναν ποιητή που έγραφε το είδος της ποίησης που θαυμαζόταν πάρα πολύ από τους πρωτοπόρους της διανόησης (avant-garde)[2]. Είναι εύκολο να κατανοήσουμε τον ενθουσιασμό του Καλλίμαχου: εδώ υπήρχε ποίηση που ήταν λαμπρά ζωντανή και με τον τρόπο της κομψή κι επιτηδευμένη.

3. ΘΕΟΓΝΗΣ

Ο Θέογνης είναι ένας από τους λίγους Έλληνες ποιητές (και ο μόνος ποιητής της αρχαϊκής εποχής) που το έργο του έχει σωθεί ως τις μέρες μας όχι σαν μικρή επιλογή που έγινε από κάποιο ανθολόγιο, ούτε σε αποσπάσματα που αναφέρονται από μεταγενέστερους συγγραφείς ή σε σπαράγματα παπύρων, αλλά ως πλήρες σώμα που διατηρήθηκε διά μέσου της ύστερης αρχαιότητας και της βυζαντινής περιόδου. Ατυχώς το σώμα είναι κάτι παραπάνω από

1. Το κείμενο του στίχου αυτού είναι αβέβαιο.

2. Η ερμηνεία των *Αιτίων* απ. 1.10-12 είναι αβέβαιη, αλλά ο Καλλίμαχος φαίνεται ή να επαινεί όλη την ποίηση του Μίμνερμου ως 'μικρής κλίμακας' (*κατά λεπτόν* – μια φράση κλειδί στο κριτικό λεξιλόγιο του Καλλίμαχου) ή να αντιπαραθέτει τα πιο ευχάριστα 'μικρής κλίμακας' ποιήματά του με μια μεγάλη σύνθεση (τη *Ναννώ*; τη *Σμυρνηίδα*;).

πλήρες: έχουμε πάρα πολύ. Το κείμενο που διατηρήθηκε στα μεσαιωνικά χειρόγραφα αποτελείται από 600 περίπου ελεγειακά δίστιχα· ένα χειρόγραφο, το πιο παλιό και το καλύτερο, προσθέτει άλλα περίπου εκατό με την επικεφαλίδα 'Βιβλίο 2'. Οι στίχοι είναι γραμμένοι σε αδιάκοπη συνέχεια αλλά δεν υπάρχει συνολική δομή, καμιά λογική συνέχεια που κρατάει για πολύ. Αντίθετα, απότομες αλλαγές του θέματος, το θέμα κι ακόμη το πρόσωπο που προσφωνείται εμφανίζεται σε κάθε αλλαγή· επανάληψη –κατά λέξη (π.χ. 853-4= 1038ab, 571-2= 1104ab, κλπ.) και θεματική (πβ. 527-8 με 1131-2, 585-6 με 1075-6, κλπ.)– ασυναρτησία (π.χ. 1128 κ.ε.) και καθαρή αντίφαση (813-14 ≠ 1181-2, κλπ.) δεν είναι σπάνιες. Είναι δύσκολο να αποφύγει κανείς το συμπέρασμα ότι έχουμε να κάνουμε με μια ανάμικτη συλλογή ελεγειακών ποιημάτων, τα περισσότερα απ' αυτά πολύ σύντομα, μερικά ημιτελή· το γεγονός ότι δεν προέρχονται όλα από το ίδιο χέρι είναι σαφές από το ότι πολλές σύντομες σειρές στίχων που βρίσκονται στον 'Θέογνη' αποδίδονται αλλού με βεβαιότητα στον Σόλωνα, Μίμνερμο και Τυρταίο. Πόσο μεγαλύτερο μέρος του έργου των ποιητών αυτών βρίσκεται ακόμη αταύτιστο στο θεογνίδειο σύνταγμα δεν γνωρίζουμε, επειδή μόνο αποσπάσματα έχουμε από το έργο τους· δεν θα μάθουμε ποτέ, εξάλλου, από πόσους άλλους ποιητές, που είναι τώρα ανώνυμοι, άντλησαν για να διογκωθεί η συλλογή.

Το καλούμενο δεύτερο βιβλίο ασχολείται διαρκώς με το ίδιο θέμα - τον παιδικό έρωτα: αποτελείται από μια σειρά σύντομων μονάδων (ένα ή δύο δίστιχα για το μεγαλύτερο μέρος) πολλές από τις οποίες αρχίζουν *ὦ παῖ*... 'Παιδί...' Αλλά το υπόλοιπο της συλλογής περιέχει τέτοια διαφορετικά κομμάτια, όπως σύντομες προσφωνήσεις σε θεότητες (Απόλλων, Άρτεμη και οι Μούσες, 1-18), ποιήματα που απευθύνει ο Θέογνης (αναφέρεται ονομαστικά μόνο μια φορά, στ. 22) στον Κύρνο, γιο του Πολύπα (ένα αρκετά συμπαγές τμήμα, 19-254, με άλλα διαταγμένα ανάμεσα στο υπόλοιπο, συμπεριλαμβανομένου του 2ου βιβλίου), ποιήματα που απευθύνονται σ' άλλα ονόματα (Σιμωνίδης και Ονομάκριτος, για παράδειγμα, που μπορεί να είναι τα καλώς γνωστά πρόσωπα που αναφέρονται αλλού, αλλά που εξίσου καλά μπορεί να μην είναι), γνωμικές ηθικές παροτρύνσεις ενός γενικού για να μήν πούμε κοινού χαρακτήρα και σκόλια (συμποτικά ποιήματα) του τύπου που συνηθιζόταν ανάμεσα στους χαροκόπους στα αριστοκρατικά συμπόσια. Φαίνεται σαν να αυξήθηκε μια πρωτότυπη συλλογή ποιημάτων από τον Θέογνη, που απευθυνόταν στον Κύρνο, έναν πολύ πιο νέο άντρα, στη διάρκεια μακρόχρονης χειρόγραφης παράδοσης και να απέκτησε το τωρινό της σχήμα και μέγεθος με την προσθήκη παράλληλου (και ανομοιογενούς) υλικού, ίσως με τη διαδικασία της επιλογής (*ἐκλέγειν*, πβ. σ. 34 κ.ε.)

Δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς η ανθολογία αποκρυσταλλώθηκε στην τω-

ρινή της μορφή. Οι ποιητές, το έργο των οποίων μπορούμε να ταυτίσουμε (Σόλων, Μίμνερμος, Τυρταίος), ανήκουν όλοι σε εποχές πριν από τον πέμπτο αιώνα και (όσο μπορούμε να πούμε) ποιητές του πέμπτου αιώνα που έκαναν χρήση του ελεγειακού δίστιχου (ο Ίων από τη Χίο, για παράδειγμα, ο Σιμωνίδης, ο Κριτίας) δεν αντιπροσωπεύονται[1]. Το τελευταίο ιστορικό γεγονός στο οποίο γίνεται αναφορά είναι η Περσική εισβολή στην Ελλάδα το 480 π.Χ.· οι στίχοι 773-82, μια εύγλωττη επίκληση στον Απόλλωνα να σώσει τα Μέγαρα, αναφέρονται με σαφήνεια σ' έναν παρόντα, όχι μακρινό, κίνδυνο και ελεεινολογούν επίσης την ελληνική διχόνοια μπροστά στον εισβολέα.

> Βασιλιά Φοίβε, εσύ ο ίδιος έχτισες τους πύργους της ακρόπολης, κάνοντας το χατήρι του Αλκάθου, του γιου του Πέλοπα· εσύ ο ίδιος απομάκρυνες τον υβριστικό στρατό των Μήδων από την πόλη αυτή, για να σου στέλνει ένδοξες εκατόμβες ο κόσμος στις χαρές του όταν πλησιάζει η άνοιξη, καθώς διασκεδάζουν με τους ήχους της κιθάρας, και στην αξιαγάπητη γιορτή με χορούς στο ρυθμό των παιάνων και κραυγές γύρω από το βωμό σου. Αληθινά εγώ τουλάχιστο φοβάμαι καθώς βλέπω την αμυαλιά και την εμφύλια σύγκρουση που φθείρει το λαό των Ελλήνων· αλλά εσύ Φοίβε σπλαχνίσου μας και φύλαγε την πόλη μας ετούτη.

Οι δυνατοί αυτοί στίχοι είναι καθαρά το έργο ενός Μεγαρέα ποιητή, αλλά οι περισσότεροι κριτικοί σήμερα συμφωνούν ότι δεν είναι δυνατό να είναι το έργο του Θέογνη, που ήταν πιθανώς ένας νεότερος σύγχρονος του Σόλωνα· το ότι τους συμπεριέλαβαν σε μια συλλογή που διαφορετικά φαίνεται να περιορίστηκε αυστηρά σε ποιητές της αρχαϊκής εποχής μπορεί να εξηγηθεί εύκολα: μια ανθολογία που φερόταν με το όνομα του Θέογνη του Μεγαρέα ήταν το κατάλληλο μέρος για να μπουν.

Οι στίχοι που απευθύνονται στον Κύρνο έχουν όλοι τη σφραγίδα μιας ιδιαίτερα έντονης προσωπικότητας. Δεν γνωρίζουμε τίποτα γι' αυτόν εκτός από ό,τι λέγεται στα ποιήματα: ότι το όνομά του ήταν Θέογνης, η πόλη του

1. Οι στίχοι 467-96, 667-82 και 1341-50 συχνά αποδίδονται, σε νεότερες εκδόσεις, στον Εύηνο από την Πάρο (η ακμή του τοποθετείται στο τελευταίο μισό του πέμπτου αιώνα). Βάση για την απόδοση αυτή αποτελεί το γεγονός ότι ο Αριστοτέλης (*Μεταφ.* 1015a28) παραθέτει τον στ. 472 (με μια λέξη αλλαγμένη) ως στίχο του Εύηνου· ο Camerarius απέδωσε όλη τη συνέχεια 467-96 στον Εύηνο και αφού οι στίχοι αυτοί απευθύνονται σ' έναν Σιμωνίδη, απέδωσε στον Εύηνο και τα άλλα δύο χωρία που περιέχουν το όνομα εκείνο. Η δομή αυτή είναι προφανώς επισφαλής· το καθετί εξαρτάται από την απόδοση ενός στίχου από τον Αριστοτέλη. Αλλά ο στίχος εκείνος δεν είναι μια πολύ πρωτότυπη παρατήρηση –'Γιατί καθετί που επιβάλλεται σε κάποιον με το στανιό είναι οδυνηρό'– και αν ακόμη οι στίχοι βασίζονται ο ένας στον άλλο, ο Εύηνος μπορεί να παραθέτει τον Θέογνη, όπως ακριβώς στο απ. 1 (West) παραθέτει έναν 'παλαιό λόγο'.

τά Μέγαρα. Η φωνή του είναι η φωνή ενός φαρμακωμένου αριστοκράτη χαμένου στις κοινωνικές αναστατώσεις της αρχαϊκής Ελλάδας, που προειδοποιεί τον αγαπημένο του Κύρνο ενάντια στη βία και τη χυδαιότητα των κατώτερων τάξεων κι αργότερα, ίσως από την εξορία, θρηνεί τη φτώχεια του και φωνάζει για εκδίκηση.

Ο κατάλληλος ιστορικός περίγυρος για τον ποιητή αυτόν μπορούσε να τοποθετηθεί σε κάθε σχεδόν ελληνική πόλη της αρχαϊκής εποχής – στα Μέγαρα της κυρίως Ελλάδας όπως και στα Μέγαρα Υβλαία, τη σικελική της αποικία, στην οποία τον κατατάσσει ο Πλάτων (*Νόμοι* 630a). Αλλά σήμερα συμφωνούν σχεδόν όλοι ότι η μητρόπολη είναι ο πιο πιθανός υποψήφιος. Υπέφερε στο τελευταίο μέρος του έβδομου αιώνα υπό το καθεστώς ενός ιδιαίτερα μοχθηρού τυράννου, του Θεαγένη, την ανατροπή του οποίου ακολούθησε για πολλές δεκαετίες πολιτική αναστάτωση· μια δημοκρατία που φαίνεται ότι ήταν περιβόητη για τα ακραία μέτρα ενάντια στους πλούσιους τερματίστηκε, όπως μας λέει ο Αριστοτέλης (*Πολ.* 1304b34), όταν οι δημεύσεις είχαν σπρώξει τόσο πολλούς στην εξορία που ήταν αρκετά πολυάριθμοι για να επιστρέψουν ισχυροί και να εγκαθιδρύσουν ολιγαρχία[1].

Ο Θέογνης ήταν ο πρώτος ποιητής στην ελληνική λογοτεχνία που εκφράζει την έννοια του για την τελική τύχη της δημιουργίας του· στην πραγματικότητα αναγγέλλει ότι έλαβε μέτρα να την προστατέψει.

> Κύρνε, καθώς συνθέτω τα ποιήματα ας μπει μια σφραγίδα σ' αυτούς τους στίχους· αν κλαπούν δεν θα περάσουν ποτέ απαρατήρητοι, κι ούτε θ' αλλάξει κανείς το περιεχόμενό τους από το τωρινό καλό σε χειρότερο, αλλά ο καθένας έτσι θα εκφράζεται· 'είναι στίχοι του Θέογνη από τα Μέγαρα, ονομαστού ανάμεσα σ' όλους τους ανθρώπους'. (19-23)

Ατυχώς, δεν γνωρίζουμε τι ήταν αυτή η 'σφραγίδα'· η απλή ύπαρξη του ονόματος του ποιητή δύσκολα θα μπορούσε να προστατέψει την ακεραιότητα του κειμένου αυτού κι ακόμα η συχνή επανάληψη του ονόματος του Κύρνου δεν θα ήταν φραγμός ενάντια στην παρέμβαση. Ίσως ένα σφραγισμένο αντίτυπο του ποιήματος είχε κατατεθεί σ' ένα ναό· υπάρχει πληροφορία ότι ο Ηράκλειτος από την Έφεσο κατέθεσε ένα αντίτυπο του βιβλίου του στον εκεί ναό της Άρτεμης. Οτιδήποτε κι αν μπορούσε να ήταν η 'σφραγίδα', προφανώς ήταν χωρίς αποτέλεσμα· αμφισβητήσεις για το πόσο από το κείμενο που έχουμε τώρα θα έπρεπε να αποδοθεί στον Θέογνη συνεχίζονται αφότου ο Welcker έκανε το 1826 την πρώτη συστηματική προσπάθεια να διαχωρίσει το στάρι από τα άχυρα. Ένας πρόσφατος εκδότης, περιοριζόμενος σ' εκείνες

1. Ο West (1978*b*) συνέλεξε τις αρχαίες μαρτυρίες για τα αρχαϊκά Μέγαρα: 'Testimonia Historica', σ. 4-6.

τις συνέχειες που περιέχουν το όνομα Κύρνος κι εκείνες που αναφέρονται ως έργο του Θέογνη από συγγραφείς του τέταρτου αιώνα (Πλάτων και Αριστοτέλης), τυπώνει 306 στίχους, και παρόλο που, όπως λέγει, η συλλογή μπορεί να περιέχει ακόμη γνήσιους στίχους, η επιλογή αυτή αποτελεί έναν ευπρόσδεκτο πυρήνα[1]. Το παραδοσιακό κείμενο αρχίζει με τέσσερις επικλήσεις σε θεότητες, δύο στον Απόλλωνα, μία στην Άρτεμη, και μία στις Μούσες και τις Χάριτες. Οι στίχοι που απευθύνονται στην Άρτεμη ταυτίζονται από τον Αριστοτέλη ως το έργο του Θέογνη (*Ηθ. Ευδ.* 1243a18)· μπορεί θαυμάσια να είναι ο πρόλογος στο πρωτότυπο βιβλίο, γιατί έχουν μια συνοπτικότητα κι ένα άγγιγμα των χαρακτηριστικών του πνεύματος του Θέογνη στην καλύτερή του μορφή.

Ἄρτεμι θηροφόνη, θύγατερ Διός, ἣν Ἀγαμέμνων
εἵσαθ', ὅτ' ἐς Τροίην ἔπλεε νηυσὶ θοῇς,
εὐχομένῳ μοι κλῦθι, κακὰς δ' ἀπὸ κῆρας ἄλαλκε·
σοὶ μὲν τοῦτο, θεά, σμικρόν, ἐμοὶ δὲ μέγα.

(11-14)

Άρτεμη που σκοτώνεις τα άγρια θηρία, κόρη του Δία, που ο Αγαμέμνονας σου αφιέρωσε το ναό, όταν έπλεε στη Τροία με τα γοργά καράβια, άκουσέ με καθώς προσεύχομαι, κι απομάκρυνε τα κακά πνεύματα του θανάτου· για σένα αυτό θεά είναι μικρό, όμως για μένα μεγάλο.

Τη μορφή που μπορεί να πήρε το αρχικό βιβλίο του Θέογνη μπορεί να τη μαντέψει κανείς από μια φράση στο λήμμα της Σούδας: *Θέογνις... ἔγραψεν... πρὸς Κύρνον.. γνωμολογίαν δι' ἐλεγείων καὶ ἑτέρας ὑποθήκας παραινετικάς...* δηλ. 'ο Θέογνης.. έγραψε... απευθύνοντάς την στον Κύρνο... μια συλλογή αποφθεγμάτων σε ελεγειακούς στίχους, κι άλλες παραινετικές συμβουλές'. Η λέξη αυτή, *ὑποθῆκαι,* απαντά σ' ένα διδακτικό ποίημα που αποδίδεται στον Ησίοδο, τις *Χίρωνος ὑποθήκας,* όπου ο κένταυρος Χείρων δίνει ηθικές συμβουλές στο μαθητή του Αχιλλέα. Και το συγγενικό ρήμα *ὑποθήσομαι* 'θα σου καθορίσω' απαντά στην πρώτη αναγγελία του Θέογνη ότι θα αναλάβει την εκπαίδευση του νεαρού Κύρνου.

Έχοντας καλές προθέσεις για σένα Κύρνε θα σου πω τις υποθήκες που εγώ ο ίδιος όταν ήμουν ακόμη παιδί έμαθα από τους αγαθούς. Να είσαι συνετός κι ούτε να προσπαθείς να αποκτήσεις από πράξεις κακές ή άδικες τιμές ή διακρίσεις ή πλούτο... και μην κάνεις παρέα με κακούς άντρες, αλλά να επωφελείσαι πάντοτε από τους αγαθούς· μαζί τους τρώε και πίνε, και μαζί τους κάθιζε... (27-34)

1. West (1978*b*).

Το τέλος της πρότασης καθιστά σαφές τι εννοεί ο Θέογνης με τη λέξη 'καλοί' άντρες: '... προσπάθησε να ευχαριστήσεις αυτούς που η δύναμή τους είναι μεγάλη'.

Πολλές από τις 'εντολές' είναι απλά διατυπωμένα δίστιχα που εμπερικλείουν παραδοσιακή ελληνική ηθικολογία: σεβασμό για τους θεούς (1179-80), τους γονείς (131-2, 821-2), και τους ξένους (143-4). Είναι στίχοι σαν αυτούς που έδωσαν στον Θέογνη τη φήμη του ηθικολόγου - ο Ισοκράτης, π.χ., (*Προς Νικοκλέα* 43) τον κατατάσσει ανάμεσα στους 'καλύτερους συμβούλους για την ανθρώπινη συμπεριφορά'. Αλλά ο δάσκαλος συνιστά ακόμη επίμονα στο νεαρό μαθητή του τον παλιό αριστοκρατικό κώδικα που επέβαλλε πλήρη ανταπόδοση για ωφελήματα και πληγές που έλαβε.

> Ο Δίας ας μου δώσει ν' ανταμείβω τους φίλους μου, που με αγαπούν, και να είμαι πιο δυνατός από τους εχθρούς μου, Κύρνε. Κι έτσι θα νόμιζα ότι είμαι θεός ανάμεσα στους ανθρώπους αν η μοίρα του θανάτου μ' έβρισκε εντελώς ξεπληρωμένο*. (337-40)

Μια άλλη παραλλαγή διευκρινίζει τη συγκαλυμμένη απειλή στις λέξεις 'έχε μεγαλύτερη δύναμη απ' ό,τι οι εχθροί μου'.

> μακάρι ύστερα να πέσει πάνω μου ο μεγάλος, πλατύς, χάλκινος από ψηλά ουρανός, που τον φοβούνται όλοι οι παλιοί άνθρωποι αν εγώ δεν δώσω βοήθεια σ' αυτούς που με αγαπούν, κι αν δεν είμαι λύπη και μεγάλη συμφορά στους εχθρούς μου. (869-72)

Μολονότι αναλαμβάνει το ρόλο του δασκάλου, δεν αποδέχεται πρόθυμα την αποτελεσματικότητα της εκπαίδευσης. 'Είναι πιο εύκολο να γεννήσεις και να μεγαλώσεις έναν άνθρωπο παρά να του βάλεις καλό μυαλό... Αν το μυαλό μπορούσε να φτιαχτεί και να φυτευτεί σ' έναν άντρα, ο γιος ενός αγαθού πατέρα δεν θα γινόταν κακός, θα πειθόταν στα συνετά λόγια του πατέρα του· αλλά με τη διδασκαλία ποτέ δεν θα κάνεις έναν κακό άντρα αγαθό' (429-33, 435-8). Η απαισιόδοξη αυτή εκτίμηση είναι προφανώς δίκαιη· ο Θέογνης έχει αργότερα λόγους, στο τέλος των περίφημων στίχων που αξίωναν ότι έκανε το όνομα του Κύρνου αθάνατο, να επιτιμήσει το νεαρό μαθητή που αγαπούσε για απάτη και αχαριστία.

> *σοὶ μὲν ἐγὼ πτέρ' ἔδωκα, σὺν οἷσ' ἐπ' ἀπείρονα πόντον*
> *πωτήσῃ, κατὰ γῆν πᾶσαν ἀειρόμενος*
> *ῥηϊδίως· θοίνῃς δὲ καὶ εἰλαπίνῃσι παρέσσῃ*
> *ἐν πάσαις πολλῶν κείμενος ἐν στόμασιν,*

* Δηλ. έχοντας πάρει όλη την εκδίκηση, ικανοποιημένο.

καί σε σὺν αὐλίσκοισι λιγυφθόγγοις νέοι ἄνδρες
εὐκόσμως ἐρατοὶ καλά τε καὶ λιγέα
ᾄσονται. καὶ ὅταν δνοφερῆς ὑπὸ κεύθεσι γαίης
βῇς πολυκωκύτους εἰς Ἀίδαο δόμους,
οὐδέποτ' οὐδὲ θανὼν ἀπολεῖς κλέος, ἀλλὰ μελήσεις
ἄφθιτον ἀνθρώποισ' αἰὲν ἔχων ὄνομα,
Κύρνε, καθ' Ἑλλάδα γῆν στρωφώμενος, ἠδ' ἀνὰ νήσους...

. . .

πᾶσι δ', ὅσοισι μέμηλε, καὶ ἐσσομένοισιν ἀοιδὴ 251
ἔσσῃ ὁμῶς, ὄφρ' ἂν γῆ τε καὶ ἠέλιος.
αὐτὰρ ἐγὼν ὀλίγης παρὰ σεῦ οὐ τυγχάνω αἰδοῦς,
ἀλλ' ὥσπερ μικρὸν παῖδα λόγοις μ' ἀπατᾷς. (237-47, 251-4)

σου 'δωσα φτερά, με τα οποία να πετάξεις ψηλά πάνω από την ατέλειωτη θάλασσα και ολόκληρη τη γη δίχως κόπο· θα παρευρίσκεσαι στα συμπόσια και τις γιορτές όλες, και το όνομά σου θα το αναφέρουν πολλοί, και με λιγυρόφωνους αυλούς νέοι αξιαγάπητοι θα σε τραγουδούν με κοσμιότητα και με διαπεραστική φωνή· κι όταν διαβείς κάτω στα βάθη της σκοτεινής γης στο πολύκλαυτο σπίτι του Άδη, ποτέ, ούτε κι όταν πεθάνεις θα χάσεις τη φήμη, αλλά θα 'σαι πάντα η έγνοια των ανθρώπων, Κύρνε, τ' όνομά σου αθάνατο καθώς θα περιφέρεσαι στη γη της Ελλάδας και στα νησιά της...

για όλους όσοι τώρα και στο μέλλον θα γνοιάζονται για το τραγούδι θα είσαι μαζί τους, όσο υπάρχει γη και ήλιος· όσο για μένα δεν έχω από σένα λίγο σεβασμό αλλά σαν μικρό παιδί με ξεγελάς με λόγια.

Σε ύφος και λεξιλόγιο, όπως δείχνει το δείγμα αυτό, ο Θέογνης λίγο διαφέρει από άλλους αρχαϊκούς ποιητές που συνέθεσαν σε ελεγειακά δίστιχα· όπως κι αυτοί, οφείλει πολλά στο ιωνικό έπος. Η προσφώνηση αυτή στον Κύρνο δεν είναι σχεδόν καθόλου ομηρική σε τόνο και περιεχόμενο· ωστόσο, αν εξαιρέσει κανείς το θεογνίδειο νεολογισμό *πολυκωκύτους*, το λεξιλόγιο είναι εξολοκλήρου ομηρικό. Το χωρίο, στην πραγματικότητα, είναι ένα μωσαϊκό ομηρικών φράσεων και λογοτύπων, μερικών χωρίς αλλαγή, άλλων έξυπνα παραλλαγμένων. Το τέλος του πρώτου στίχου, για παράδειγμα, *ἐπ' ἀπείρονα πόντον* προέρχεται από την *Ιλ.* Α 350· το τέλος του στ. 243 *ὑπὸ κεύθεσι γαίης* είναι μια επαναλαμβανόμενη ομηρική τυπική φράση όπως *εἰς Ἀίδαο δόμους* (244) *γῆ τε καὶ ἠέλιος* (252) και *ῥηϊδίως* ως αρχή στίχου (239). Το υπόλοιπο του στίχου 239 απηχεί την *Ιλ.* Κ 217 με αντικατάσταση του *δαίτησι* από το *θοίνης* και τη χτυπητή φράση *ἐσσομένοισιν ἀοιδὴ* στον στ. 251 που προέρχεται από την *Οδ.* θ 580. Ο Τυρταίος μπορούσε να χρησιμοποιεί την επική γλώσσα για μια κατάσταση και σ' έναν τόνο που ο Όμηρος (τουλάχι-

στον ο Όμηρος της *Ιλιάδας*) θα είχε αναγνωρίσει· αλλά ο Θέογνης την προσαρμόζει για έναν καινούργιο κόσμο σκέψης και αισθήματος - την εξύμνηση της φήμης και της ομορφιάς ενός νέου, τις αντιδράσεις ενός αριστοκράτη στην κοινωνική αλλαγή και αναταραχή.

Ο Κύρνος πρόκειται να είναι ένα θέμα για τραγούδι στα συμπόσια και τις γιορτές, αλλά ιδιαίτερα σ' εκείνες τις αριστοκρατικές, ανδρικές συμποτικές συντροφιές που ξέρουμε τόσο καλά από τις αγγειογραφίες. Πολλά από τα ποιήματα της συλλογής αναπτύσσουν θέματα ταιριαστά για τέτοιες συγκεντρώσεις: τις χαρές του κρασιού, την ανδρική συντροφικότητα, την έξοχη σύντομη περίοδο της νιότης.

> εμείς στα συμπόσια ας αφιερώσουμε την καρδιά μας, όσο ακόμα μπορεί να σηκώσει τη λαχτάρα της ηδονής. Γιατί γρήγορα φεύγει σαν σκέψη η λαμπρή νιότη· ούτε κι η ορμή των αλόγων είναι πιο γρήγορη, που μεταφέρουν τον οπλισμένο με δόρυ βασιλιά στη μάχη μανιασμένα, καθώς απολαμβάνουν το τρέξιμό τους μέσα από το σιτοφόρο πεδίο. (983-8)

Τα ερωτικά ποιήματα που ήταν συγκεντρωμένα σε κάποιο σημείο του δεύτερου βιβλίου[1] (αν και λιγοστά παραμένουν στο πρώτο) είναι φυσικά τυπικά αυτού του ανδρικού κόσμου και στο τελευταίο δίστιχο της αξίωσης του Θέογνη ότι έκαμε το όνομα του Κύρνου αθάνατο υπάρχει ένας καθαρός υπαινιγμός ότι ο Θέογνης βλέπει τον εαυτό του σ' εκείνη την ερωτική σχέση ανάμεσα στον μεγαλύτερο και τον νεότερο άντρα που ήταν χαρακτηριστικό τέτοιου περιβάλλοντος. 'Με εξαπατάς με λόγια, σαν να ήμουν μικρό παιδί'. Αλλού, χρησιμοποιώντας μια εικόνα κοινή στην ελληνική ερωτική ποίηση, φτάνει στο σημείο να παρακαλεί τον Κύρνο να μην τον κάνει να ερωτευθεί πολύ βαθιά: 'Μη με σπρώχνεις με το βίαιο κέντρισμά σου, ενάντια στη θέλησή μου, στο ζυγό, σέρνοντάς με σε υπερβολικό έρωτα' (371-2). Κι ένα θέμα που επανέρχεται είναι το παράπονο, οικείο από τα άλλα ελληνικά συμποτικά ποιήματα, για την αστάθεια του έρωτα και της φιλίας, η διαμαρτυρία ενάντια στην απιστία και, πάνω απ' όλα, την απάτη. 'Μη με αγαπάς με λόγια τη στιγμή που έχεις το νου σου και την καρδιά σου αλλού... είτε αφού καθαρίσεις το μυαλό σου αγάπα με, ή απόρριψέ με και μίσησέ με, μαλώνοντας μαζί μου φανερά. Εκείνος του οποίου, Κύρνε, η μια γλώσσα κρύβει δύο σκέψεις είναι επικίνδυνος σύντροφος, είναι καλύτερα να είναι εχθρός παρά φίλος σου' (87-92).

1. Φαίνεται αρκετά βέβαιο ότι τα περιεχόμενα του βιβλίου 2 ήταν κάποτε μοιρασμένα σ' όλη τη συλλογή, και αποσπάστηκαν για να αποτελέσουν χωριστή ενότητα στη διάρκεια της βυζαντινής περιόδου.

Η απιστία, φυσικά, δεν περιορίζεται στις ερωτικές σχέσεις· στον ευρύτερο κόσμο του εμπορίου και της πολιτικής επικρατεί η ίδια κατάσταση, κι ο Κύρνος προειδοποιείται. Πρέπει να επιλέγει τους καλούς, όχι τους κακούς, για φίλους κι οι δύο αυτές λέξεις, *ἀγαθός* και *κακός*, όπως συχνά στην αρχαϊκή ελληνική λογοτεχνία δηλώνουν κοινωνικές όπως επίσης και ηθικές κατηγορίες.

> Κανένας άνθρωπος ας μη σε πείσει ν' αγαπήσεις έναν πρόστυχο άνθρωπο, Κύρνε· ποιο θάναι το όφελος να είσαι φίλος ενός τιποτένιου; Ούτε θα μπορούσε να σε σώσει από τον οδυνηρό πόνο και τη συμφορά, κι ούτε αν είχε κάτι καλό θα ήταν πρόθυμος να το μοιραστεί. (101-4)

Η κοινωνική σημασία των όρων αυτών αποκαλύπτεται καθαρά στη διαμαρτυρία του αριστοκράτη ενάντια στους γάμους που γίνονται για χρήματα· αντικρίζει τις ενώσεις ανάμεσα σε άτομα από καλή οικογένεια και τους *νεόπλουτους* ως ισοδύναμες με ανάμιξη διαφορετικών φυλών.

> όταν πρόκειται για κριάρια και γαϊδούρια, Κύρνε, κι άλογα αναζητάμε καλή ράτσα, και κανείς δεν θέλει να τ' ανεβεί κακός επιβήτορας· αλλά ένας ευγενής δεν αρνείται να παντρευτεί μιαν παρακατιανή από παρακατιανό πατέρα, αν του προσφέρει πολλά χρήματα, ούτε η γυναίκα αρνείται να είναι σύζυγος παρακατιανού άντρα πλούσιου, μα προτιμάει γι' άντρα έναν πλούσιο στη θέση ενός ευγενούς... τα λεφτά είναι που υπολογίζουν· ο ευγενής παντρεύεται την κόρη ενός παρακατιανού κι ο παρακατιανός την κόρη ενός ευγενή· ο πλούτος ανάμιξε τα γένη. Έτσι μην απορείς, γιε του Πολύπα, ότι η γενιά των αστών αμαυρώνεται γιατί τα καλά αναμιγνύονται με τα κακά. (183-92)

Ένας από τους πιο δυνατούς καταλύτες της παλιάς αριστοκρατικής τάξης ήταν η εισαγωγή του νομίσματος, που έκανε δυνατά τα μεγάλα δάνεια και τη γρήγορη συσσώρευση πλούτου πράγματα άγνωστα στην προηγούμενη οικονομία· δημιούργησε επίσης μια τάξη νεόπλουτων που πίεζαν να γίνουν δεκτοί, με γάμο, δωροδοκία ή πολιτική αναταραχή στους κύκλους που κυβερνούσαν κληρονομικά. Ο Θέογνης βλέπει τα χρήματα ως τον καταστρεπτικό παράγοντα που γκρέμισε ολόκληρη την ηρωική μυθική παράδοση, το ιερό βιβλίο της αριστοκρατικής ηθικής. Η οξεία αυτή εκτίμηση γίνεται σ' ένα ποίημα που σκόπιμα μιμείται τη δομή της εξύμνησης από τον Τυρταίο του στρατιωτικού θάρρους ως της μόνης μορφής της αρετής - που θα πρέπει να τη θαυμάζει κανείς περισσότερο από τη δύναμη των Κυκλώπων, την ταχύτητα του Βοριά, την ομορφιά του Τιθωνού, τον πλούτο του Μίδα και του Κινύρα, τη βασιλική δύναμη του Πέλοπα ή τη μελιστάλαχτη γλώσσα του Άδραστου (πβ. σ. 186 κ.ε.). Το ποίημα του Τυρταίου χρησιμοποιεί το σχήμα που είναι γνωστό ως

priamel - μια σειρά παραδειγμάτων που συσσωρεύονται σε κλιμακωτή σύνθεση, στρατιωτική ανδρεία, που επισκιάζει τους προδρόμους του. Ο Θέογνης, οπωσδήποτε, αρχίζει με μια δυνατή διακήρυξη της πικρής του θέσης κατονομάζοντας αμέσως την πιο ψηλή του αρετή.

> στο πλήθος των ανθρώπων υπάρχει ο εξής τρόπος διάκρισης, τα πλούτη· τα άλλα όπως φαίνεται δεν ωφελούν σε τίποτα, ούτε κι αν ήταν δυνατό να είσαι μυαλωμένος όπως ο ίδιος ο Ραδάμανθης και μπορούσες να ξέρεις πιο πολλά από τον Αιολίδη Σίσυφο που με την πολυξεριά του αφού έπεισε την Περσεφόνη με κολακευτικά λόγια γύρισε πίσω κι από τον Άδη... ούτε αν μπορούσες να πλάθεις ψέματα που να μοιάζουν με αλήθειες, έχοντας την επιτήδεια γλώσσα του ισόθεου Νέστορα, ούτε κι αν ήσουνα πιο ταχύς από τις γρήγορες Άρπυιες ή τα γοργοπόδαρα παιδιά του Βοριά. Αλλά πρέπει ο καθένας να το βάλει καλά στο νου του, ότι ο πλούτος έχει για όλους την πιο μεγάλη δύναμη. (699-704, 713-18)

Ένα άλλο πικρό ποίημα προσδιορίζει πιο καθαρά τους νεόπλουτους που ο πλούτος τους υπερισχύει της ευγενικής καταγωγής στην εξαγορά του γάμου· δίνει επίσης μια ζωηρή εντύπωση της τεταμένης ατμόσφαιρας της περιόδου, την απογοήτευση των τάξεων που έχουν περιουσία σε εποχή επανάστασης.

> Κύρνε, η πόλη αυτή είναι ακόμη πόλη, αλλά οι άνθρωποι άλλαξαν, αυτοί που προηγουμένως δεν γνώριζαν ούτε δικαιοσύνη ούτε νόμους, αλλά γύρω στα πλευρά τους φορούσαν κι έλιωναν γιδοδέρματα, κι έξω από την πόλη αυτή έβοσκαν σαν τα ελάφια. Και τώρα, γιε του Πολύπα, είναι 'καθώς πρέπει'· κι οι προηγούμενοι ευγενείς τώρα είναι παρακατιανοί. Ποιος βλέποντάς τα θα τα ανεχόταν; (53-8)

Η κατάσταση είναι τόσο ρευστή και συγκεχυμένη ώστε οι παλιοί κανόνες δεν είναι ασφαλής οδηγός· δεν ξέρει κανείς πώς να αποφύγει τη μομφή.

> δεν μπορώ να καταλάβω τη νοοτροπία των συμπολιτών μου και πώς σκέφτονται· γιατί ούτε όταν τους ευεργετώ ούτε όταν τους κάνω κακό τους ευχαριστώ. (367-8)

Είναι ένας κόσμος στον οποίο ο ποιητής έχασε τον προσανατολισμό του· φτάνει ακόμη στο σημείο να αμφιβάλλει για τη δικαιοσύνη του Δία και των Ολύμπιων θεών.

> Φίλε Δία, σε θαυμάζω· γιατί εσύ βασιλεύεις πάνω απ' όλους έχοντας ο ίδιος τιμή και δύναμη μεγάλη, και γνωρίζεις καλά το νου και τη διάθεση του καθενός, κι η δύναμή σου είναι πάνω απ' όλα, βασιλιά· πώς συμβαίνει λοιπόν γιε του Κρόνου να τολμάς να βάζεις στην ίδια μοίρα τον δίκαιο και

τους αμαρτωλούς; (373-8)

Η απελπιστική αυτή διάθεση έφτασε στην έσχατη έκφρασή της σε μερικούς στίχους που έγιναν η κλασική διατύπωση της ελληνικής απαισιοδοξίας, που απηχείται στον Βακχυλίδη (5.160) και σε μια περίφημη ωδή του Σοφοκλή (*Οι. Κολ.* 1125 κ.ε.):

πάντων μὲν μὴ φῦναι ἐπιχθονίοισιν ἄριστον
μηδ' ἐσιδεῖν αὐγὰς ὀξέος ἠελίου,
φύντα δ' ὅπως ὤκιστα πύλας 'Αίδαο περῆσαι
καὶ κεῖσθαι πολλὴν γῆν ἐπαμησάμενον. *(425-28)*

για τους ανθρώπους το πιο καλό απ' όλα είναι να μη γεννηθούν κι ούτε να κοιτάξουν τις ακτίνες του εκτυφλωτικού ήλιου· μια και γεννηθεί κανείς, να περάσει όσο το δυνατό γρηγορότερα τις πύλες του Άδη και να κείτεται κάτω από ένα μεγάλο σωρό γης.

Στον ασταθή κόσμο της πολιτικής και κοινωνικής αλλαγής δεν μπορεί κανείς πια να διαθέτει την παραδοσιακή αριστοκρατική αρετή της πίστης.

θυμέ, φίλους κατὰ πάντας ἐπίστρεφε ποικίλον ἦθος,
ὀργὴν συμμίσγων ἥντιν' ἕκαστος ἔχει·
πολύπου ὀργὴν ἴσχε πολυπλόκου, ὃς ποτὶ πέτρῃ,
τῇ προσομιλήσῃ, τοῖος ἰδεῖν ἐφάνη. *(213-16)*

ψυχή μου, να συμπεριφέρεσαι σ' όλους τους φίλους σου με πονηριά ανακατεύοντας τη διάθεση που ο καθένας έχει· υιοθέτησε τον χαρακτήρα του χταποδιού, που κουλουριάζεται πονηρά παίρνοντας την εμφάνιση του βράχου στον οποίο πρόκειται να προσκολληθεί.

Αλλά ακόμη κι αυτή η ευλύγιστη στάση δύσκολα θα εξασφαλίσει την επιβίωση στην καταστροφή που προβλέπει ο Θέογνης - την τυραννία που πολύ συχνά ήταν το αποτέλεσμα όπου κατέληγε ο εμφύλιος πόλεμος στην αρχαία ελληνική πόλη.

Κύρνε, κύει πόλις ἥδε, δέδοικα δὲ μὴ τέκῃ ἄνδρα
εὐθυντῆρα κακῆς ὕβριος ἡμετέρης. *(39-40)*

Κύρνε, αυτή η πόλη είναι έγκυος, και φοβούμαι μήπως γεννήσει τιμωρό της κακοήθους αλαζονείας μας.

Η παραδοχή αυτή της γενικής ευθύνης 'του κακού *μας* εγωισμού' - είναι μια ασυνήθιστα αντικειμενική φόρμουλα για τον Θέογνη αλλά γρήγορα εγκαταλείπεται· το σφάλμα δεν είναι των πολιτών ή των 'αγαθών' αλλά των 'αρχη-

γών', που φυσικά είναι κακοί.

γιατί αυτοί οι πολίτες είναι ακόμη συνετοί, αλλά οι αρχηγοί τους έχουν πάρει το δρόμο που τους οδηγεί σε μεγάλη ζημιά. Καμιά πόλη ως τώρα Κύρνε δεν την κατέστρεψαν οι αγαθοί πολίτες· αλλά όταν ευχαριστεί τους κακούς να φέρονται υβριστικά, διαφθείρουν τις μάζες δίνοντας δίκιο στους άδικους για να κερδίσουν οι ίδιοι οφέλη και δύναμη, νάσαι σίγουρος πως η πόλη εκείνη δεν θα μείνει ήσυχη για πολύ, έστω κι αν τώρα απολαμβάνει μεγάλη ησυχία - όσο αυτά στους κακούς πολίτες είναι αγαπητά, κέρδη που αποχτιούνται μαζί με τη δημόσια ζημιά. Απ' αυτά είναι που προέρχονται οι φατρίες κι οι εμφύλιοι σκοτωμοί κι οι τυραννίδες· ποτέ η πόλη αυτή να μην πάρει αυτό το δρόμο. (41-52)

Σ' ένα άλλο δίστιχο ο Θέογνης φαίνεται να βγάζει μάλλον μια κραυγή για δράση παρά να υψώνει τη φωνή του για τό συνηθισμένο παράπονο της αδυναμίας[1].

Κύρνε, με τους φίλους που διαθέτουμε ας σταματήσουμε την αρχή του κακού, ας προσπαθήσουμε να θεραπεύσουμε το έλκος καθώς φυτρώνει. (1133-4)

Αλλά ο θρήνος για τα χαμένα του κτήματα δείχνει ότι είτε αναμίχτηκε στα πολιτικά είτε όχι, ο Θέογνης έγινε ένα από τα πολλά θύματα της ελληνικής πολιτικής ζωής, ένας από εκείνους 'που είπαν ψέματα πολύ αργά | μπλεγμένοι στις αιώνιες φατρίες κι αντιδράσεις | της πόλης-κράτους'[2]. Η κραυγή του πελαργού που μεταναστεύει, καθ' οδόν προς την Αφρική, ήταν το σύνθημα, μας λέει ο Ησίοδος (*Έργα* 448 κ.ε.), να αρχίσει το όργωμα στο τέλος του φθινοπώρου. Για τον Θέογνη, ωστόσο, είναι πικρή υπενθύμιση για τα χαμένα του κτήματα.

άκουσα τη διαπεραστική φωνή του πουλιού, Πολυπαΐδη, που έρχεται αγγελιοφόρος στους θνητούς για το όργωμα της εποχής· και μου μάτωσε τη μαύρη καρδιά, γιατί άλλοι έχουν τα πλούσια σε λουλούδια χωράφια μου, κι ούτε έχω μουλάρια που σέρνουν το καμπούρικο άροτρο... (1197-1201)

Οι στίχοι αυτοί απηχούν τη νοσταλγική νότα που χαρακτηρίζει τους εξόριστους και μερικοί άλλοι στίχοι (που δεν αναφέρουν τον Κύρνο) μιλούν για ταξίδια σε ξένες πόλεις.

γιατί εγώ πήγα κάποτε και στη γη της Σικελίας, πήγα και στην αμπελόφυτη πεδιάδα της Εύβοιας, και στη Σπάρτη, τη λαμπρή πόλη του Ευρώτα με τα πολλά καλάμια, κι όπου πήγαινα όλοι με υποδέχονταν με προθυμία· αλλά

1. Βλ. τη σημείωση στον αρ. 49 στον West (1978*b*).
2. Louis MacNeice, *Autumn Journal*, Λονδίνο 1939, ix.

από την επίσκεψή τους δεν ευχαριστήθηκα καθόλου· έτσι όπως βλέπω τίποτ' άλλο δεν είναι πιο αγαπητό από την πατρίδα. (783-8)

Αν πραγματικά εξορίστηκε ή υπέφερε μόνο δήμευση της περιουσίας του δεν γνωρίζουμε (μολονότι αν πήγε στο τέλος της ζωής του στο εξωτερικό για να εγκατασταθεί στα Σικελικά Μέγαρα, η περιγραφή του από τον Πλάτωνα ως Σικελιώτη γίνεται περισσότερο κατανοητή) αλλά μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι όπως οι πιο πολλοί Έλληνες που έχαναν στους αγώνες των φατριών, περιήλθε σε κατάσταση φτώχειας. Είναι εύγλωττος στις σφοδρές επιθέσεις του εναντίον της.

τον αγαθό άντρα η φτώχεια τον βασανίζει πιο πολύ απ' όλα κι από τα γκρίζα γερατειά Κύρνε κι από τον πυρετό· αυτήν λοιπόν πρέπει στην προσπάθειά σου να την αποφύγεις να πέσεις και στη βαθιά χαίνουσα θάλασσα* και κάτω απ' τους απότομους βράχους. (173-6)

Η απώλεια των κτημάτων του κι ο πόνος της εξορίας πρέπει να υπήρξαν το έναυσμα που έριξε μια άγρια προσευχή εκδίκησης, μια τροποποίηση με σκληρούς όρους, μιας όψεως του ηρωικού κώδικα που είχε διδάξει τον Κύρνο.

Παρακαλώ Δία εκπλήρωσέ μου Ολύμπιε την καίρια ευχή μου· δώσε μου κάτι καλό που να ισοζυγιάζει τα κακά. Μακάρι να πεθάνω αν δεν έβρισκα κάποια ανακούφιση από τις μέριμνες και να ανταποδώσω λύπες για τις λύπες· γιατί η μοίρα μου είναι αυτή: δεν βλέπω εκδίκηση γι' αυτούς που κρατούν την περιουσία μου που μου άρπαξαν με τη βία · είμαι το σκυλί που πέρασε τη χαράδρα και τα πέταξε όλα μέσα στο χείμαρρο. Μακάρι να τους πιω το μαύρο αίμα.... (341-9)

Όσο ξέρουμε δεν έζησε να δεί τη μέρα της αποκατάστασης και εκδίκησης. Οι εχθροί του αναμφίβολα δεν συγχωρούσαν και δεν ξεχνούσαν όπως ακριβώς κι ο ίδιος. Και παρ' όλες τις επικλήσεις για μετριοπάθεια στα γνωμικά χωρία των ποιημάτων του, αποκαλύπτει τα πραγματικά του αισθήματα σε τέσσερις στίχους που συνοψίζουν την πικρή περιφρόνηση για τους κοινούς ανθρώπους που τον οδήγησαν μαζί με τους αριστοκρατικούς συντρόφους του στα Μέγαρα, κι αλλού, στην καταστροφή.

ανέβα ποδοπατώντας τον ελαφρόμυαλο λαό, και χτύπα τον με μυτερό κεντρί και βάλε απάνω στο σβέρκο του ανυπόφορο ζυγό· γιατί ανάμεσα σ' όλους τους ανθρώπους, όσους κοιτάζει ο ήλιος από ψηλά δεν θα βρεις άλλους που ν' αγαπούν τόσο πολύ ένα αφεντικό. (847-50)

* με τη γραφή *'βαθυκήτεα'*.

4. ΣΟΛΩΝ

Στην Αθήνα, τον διπλανό γείτονα των Μεγάρων κι αντίπαλό της για την κατοχή της Σαλαμίνας, οι παλιοί αριστοκράτες είχαν να αντιμετωπίσουν τα ίδια κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα, αλλά η Αθήνα στάθηκε πιο τυχερή στην έκβαση των πολιτικών πραγμάτων. Σώθηκε από τις χειρότερες υπερβολές της στάσης από έναν πολιτικό του οποίου οι μεταρρυθμίσεις εμπόδισαν τον εμφύλιο πόλεμο και που θεωρούνταν από την κατοπινή δημοκρατία ως ένας από τους προδρόμους της. Αλλά ο Σόλων ήταν επίσης ποιητής και τα ποιήματά του μας παρουσιάζουν ένα εκπληκτικό φαινόμενο: έναν πολιτικό αρχηγό που χρησιμοποιεί την ποίηση ως το κύριο μέσο επικοινωνίας για να προκαλεί αναταραχή, να προειδοποιεί, να αναγγέλλει και να υπερασπίζει την πολιτική του.

Όπως συνήθως, το μεγαλύτερο μέρος του έργου του είναι χαμένο. Ο Διογένης Λαέρτιος μας λέει ότι οι ελεγειακοί του στίχοι ανέρχονταν στους 5000 κι ότι έγραψε ιαμβικούς στίχους κι επωδούς επίσης. Δεν σώζεται ίχνος των επωδών, αλλά έχουμε κάπου 20 στίχους τροχαϊκών τετραμέτρων, κάπου 47 ιαμβικών τριμέτρων, και 219 από τους 5000 ελεγειακούς στίχους. Πρόκειται για ένα αξιοθρήνητα μικρό απομεινάρι· ωστόσο είναι αρκετό για να αναπλάσουμε μιαν αξέχαστη προσωπικότητα: έναν πολιτικό και ποιητή που δεν είναι μόνο ο πρώτος μιας ένδοξης σειράς Αθηναίων συγγραφέων, αλλά επίσης ο πρώτος Αθηναίος που προβάλλει από το ιστορικό σκοτάδι εποχών όπου δεν ήταν γνωστή η γραφή. Οι αθηναϊκοί *Βίοι* του Πλουτάρχου αρχίζουν με τον Θησέα, τον μυθικό ιδρυτή της αθηναϊκής ενότητας· ο επόμενος χρονολογικά είναι ο Σόλων - το μόνο ιστορικό πρόσωπο πριν από τον πέμπτο αιώνα για τον οποίο η προφορική παράδοση και τα έγγραφα διέσωσαν αρκετό υλικό για μια βιογραφία. Ο Κύλων, που έκανε την πρώτη απόπειρα για να εγκαθιδρύσει μιαν αθηναϊκή τυραννία, κι ο Δράκων, που έγραψε τους νόμους με αίμα, είναι ιστορικά πρόσωπα, αλλά για μας είναι απλώς κάτι περισσότερο από ονόματα· τα αποσπάσματα του Σόλωνα μας προσφέρουν γρήγορες ματιές ενός πολύπλευρου ατόμου καθώς επίσης και του περίγυρου στον οποίο έζησε - εκείνον τον έκτο αιώνα που στη λογοτεχνία, τις τέχνες και τον κοινωνικό πειραματισμό έβαλε τα θεμέλια για τη χρυσή εποχή της Αθήνας.

Ήταν γνωστός στους μεταγενέστερους ως ο νομοθέτης και οι Αθηναίοι ρήτορες του τέταρτου αιώνα ποτέ δεν κουράζονταν να επικαλούνται το όνομά του ως το κριτήριο της παραδοσιακής νομιμότητας. Αλλά η σταδιοδρομία του άρχισε με αψήφηση του πνεύματος, αν όχι του γράμματος του νόμου. Ένας αμφίρροπος πόλεμος με τα Μέγαρα (στο τέλος του έβδομου αιώνα) για την κατοχή της στρατηγικά ζωτικής νήσου της Σαλαμίνας τόσο πολύ απογοήτευσε τους Αθηναίους που σταμάτησαν να πολεμούν και ψήφισαν τη

θανατική ποινή για όποιον θα μιλούσε ή θα έγραφε υποστηρίζοντας ότι θα έπρεπε να ξαναρχίσουν εχθροπραξίες. Ο Σόλων (προσποιήθηκε τρέλα φορώντας στο κεφάλι το σκούφο ενός αρρώστου) πήγε στην αγορά και απήγγειλε το εκατοντάστιχο ελεγειακό του ποίημα *Σαλαμίς*, μια έκκληση για την ανακατάληψη του νησιού με κάθε θυσία 'ήλθα ο ίδιος αγγελιοφόρος από την ποθητή Σαλαμίνα', άρχιζε, 'απαγγέλλοντας ένα τραγούδι, μια μορφή στίχων, στη θέση λόγου' *(ἀντ' ἀγορῆς* απ. 1). Το βάρος του τραγουδιού του ήταν επιτίμηση, μια δυνατή έκφραση της καταισχύνης που θα ακολουθούσε την εγκατάλειψη της Σαλαμίνας. Αν δεν την κερδίσουμε, συνεχίζει ένα από τα σωζόμενα αποσπάσματα, 'σε τέτοια περίπτωση, θα ήθελα ν' αλλάξω πατρίδα, αντί για Αθηναίος να ήμουν από τη Φολέγανδρο ή τη Σίκινο. Γιατί πολύ γρήγορα αυτή η λέξη θα βρισκόταν στα χείλη όλων των ανθρώπων: "Είναι από την Αττική αυτός ο άντρας, ένας απ' αυτούς που εγκατέλειψαν τη Σαλαμίνα" ' (απ. 2):

εἴην δὴ τότ' ἐγὼ Φολεγάνδριος ἢ Σικινήτης
ἀντί γ' Ἀθηναίου πατρίδ' ἀμειψάμενος·
αἶψα γὰρ ἂν φάτις ἥδε μετ' ἀνθρώποισι γένοιτο·
"Ἀττικὸς οὗτος ἀνήρ, τῶν Σαλαμιναφετέων."

Από την επιτίμηση στρέφεται στην προτροπή. 'Ας πάμε στη Σαλαμίνα, για να πολεμήσουμε για το ποθητό νησί και ν' αποτινάξουμε το βάρος της ντροπής' (απ. 3). Πήγαν πράγματι στη Σαλαμίνα και, παρόλο που δεν έγινε από τη μια μέρα στην άλλη, στο τέλος η Σαλαμίνα κερδήθηκε για την Αθήνα· η απειλή για την Ελευσίνα και τα λιμάνια της Αθήνας αποσοβήθηκε.

Το επεισόδιο αυτό (που δεν βασίζεται μονάχα στην αυθεντία του Πλουτάρχου, γιατί ένα χωρίο στον Δημοσθένη (19.252, 255) δείχνει ότι ήταν ιστορία παραδεκτή στον τέταρτο αιώνα π.Χ.) υπενθυμίζει ζωηρά το γεγονός ότι στην αρχαϊκή εποχή η ποίηση δεν ήταν ένα γραμμένο κείμενο για να διαβαστεί αλλά μια εκτέλεση για να προσεχτεί και να ακουστεί· η *Σαλαμίνα* είναι ποίηση δραστική. Οι ελεγείες του Τυρταίου, σε μεταγενέστερα χρόνια, τραγουδιούνταν στους Σπαρτιάτες πολεμιστές για να ανυψώσουν το ηθικό τους (και ίσως συντέθηκαν γι' αυτό το σκοπό), αλλά η εκτέλεση του Σόλωνα δεν είναι μόνο ανεπίσημη, πραγματικά ανατρεπτική προπαγάνδα, είναι επίσης, με την προσποιητή ταυτότητα (ένας αγγελιοφόρος) και τη μεταμφίεση (το σκουφί του τρελού), μια πέρα για πέρα δραματική εκτέλεση.

Οι στίχοι είναι επίσης αξιοσημείωτοι εξαιτίας του γεγονότος ότι μας παρουσιάζουν την πρώτη αναφορά στην Αθήνα και την Αττική ενός Αθηναίου ποιητή· δονούνται από μια δυνατή περηφάνεια για το μεγαλείο της πόλης και από την προϋπόθεση ότι η αθηναϊκή υπηκοότητα επιβάλλει μεγάλες υποχρεώσεις - τα χτυπητά χαρακτηριστικά του ιδανικού οράματος της αθηναϊκής

δημοκρατίας, του Επιτάφιου Λόγου κάπου διακόσια χρόνια αργότερα.

Η ποίηση του Σόλωνα δεν αφορούσε μόνο την άμεση πολιτική κατάσταση, στην πραγματικότητα το πιο μακροσκελές ποίημα που έχουμε (απ. 13: 76 ελεγειακοί στίχοι) είναι ένας άνετος στοχασμός για ηθικά προβλήματα, τις εναλλαγές της ανθρώπινης ζωής και τη δικαιοσύνη του Δία. Στο μάλλον ασύνδετο άπλωμά του συχνά θυμίζει τα *Έργα* του Ησιόδου κι υπάρχουν αντιστοιχίες στη σκέψη όπως και στη δομή και το ύφος. Μορφολογικά είναι μια προσευχή στις Μούσες: ο ποιητής ζητά ευδαιμονία (*ὄλβον*) και καλό όνομα (*δόξαν ... ἀγαθήν*) στα μάτια του κόσμου. Η τελευταία αυτή φράση φαίνεται να προσδιορίζεται από το δίστιχο που ακολουθεί: 'ας λένε ότι είμαι γλυκός σ' αυτόν που με αγαπά, πικρός σ' όποιον με μισεί, σεβαστός σ' αυτούς, στους άλλους φοβερός να με βλέπουν'.

εἶναι δὲ γλυκὺν ὧδε φίλοις, ἐχθροῖσι δὲ πικρόν,
τοῖσι μὲν αἰδοῖον, τοῖσι δὲ δεινὸν ἰδεῖν. (5-6)

Ύστερα ο Σόλων επιστρέφει στο πρώτο του θέμα, την ευδαιμονία, που την αναπτύσσει συνολικά ως το πραγματικό θέμα του ποιήματος. Θέλει ευδαιμονία αλλά κερδισμένη όχι με άδικα μέσα. Ο πλούτος που δίνεται στον άνθρωπο από τους θεούς στηρίζεται σε γερά θεμέλια και θα κρατήσει, αλλά ο πλούτος που αποκτήθηκε με βία και κακοήθεια θα καταστραφεί από τον Δία, η οργή του οποίου περιγράφεται σε μια εντυπωσιακή παρομοίωση δανεισμένη από την καταιγίδα (που την ξαποστέλνει ο Δίας). Η οργή του, ωστόσο, δεν εκδηλώνεται άμεσα, όπως η δική μας· η τιμωρία μπορεί να αργήσει, και μπορεί να πέσει πάνω στην επόμενη γενεά της οικογένειας του παραβάτη, ή ακόμη στα παιδιά των παιδιών του. Ακολουθεί ένας μακροσκελής και λεπτομερειακός κατάλογος της ματαιοδοξίας των ανθρώπινων επιθυμιών, των μάταιων ελπίδων (*κούφαις ἐλπίσι*, 36) της ανθρωπότητας, των διαφόρων τρόπων πλουτισμού τους –ως ναύτη, γεωργού, τεχνίτη, ποιητή, μάντη, γιατρού– όλοι τους περιστοιχισμένοι από αβεβαιότητα· μόνον ο μάντης, αν οι θεοί είναι μαζί του, γνωρίζει τι επιφυλάσσει το μέλλον. Γιατί είναι η Μοίρα (63) που φέρνει καλό ή κακό στους ανθρώπους· τα δώρα των αθανάτων θεών δεν μπορεί να τα αποφύγει κανείς. Το ποίημα επανέρχεται στο προηγούμενό του θέμα – τον πλούτο, κι εδώ η εστίαση φαίνεται να μετακινείται από το άτομο στο κοινωνικό επίπεδο: 'Δεν υπάρχει καθορισμένο όριο του πλούτου για να το βλέπουν οι άνθρωποι. Γιατί εκείνοι από μας που τώρα έχουν τον πιο μεγάλο πλούτο, αγωνίζονται να διπλασιάσουν τα αγαθά τους· και ποιος θα μπορούσε να τους 'χορτάσει' όλους;'

Δεν είναι μόνο που η δομή είναι χαλαρή και ο ειρμός της σκέψης ασαφής· το ύφος είναι αφρόντιστο –το *ἰδεῖν* χρησιμοποιείται ως τέλος στί-

χου τρεις φορές (6, 22, 24), το άχρωμο επίθετο *ἀργαλέος* τρεις φορές (37, 45, 61). Αλλά, αν εξαιρέσει κανείς τη μακρά παρομοίωση (18-25) και τον κατάλογο των επαγγελμάτων (43-62), η γλώσσα βασίζεται λιγότερο στον Όμηρο από οτιδήποτε είδαμε στην ελεγειακή ποίηση ως τώρα κι εμφανίζονται πολλά ατομικά γλωσσικά χαρακτηριστικά – η χρήση του επιρρήματος '*πάντως*' στο στίχο 8 (μια ευνοούμενη λέξη του Σόλωνα), η πρώτη χρήση ενός επιθέτου πολύ κοινού στη μεταγενέστερη αττική διάλεκτο, του *φλαῦρος* (15).

Δεν υπάρχει τίποτε ιδιαίτερα νέο στην ηθική διατύπωση· πραγματικά οι στίχοι 5-6 (βλ. παραπάνω) μας θυμίζουν έντονα ότι ο Σόλων, που καταγόταν από τον μυθικό βασιλιά Κόδρο, ήταν αριστοκρατικής καταγωγής, γιατί η στάση του προς φίλους και εχθρούς βασίζεται στη σταθερή ηρωική ηθική. Αλλά ο Σόλων, αντίθετα από τον Θέογνη, κατάλαβε ότι ο ίδιος αυτός προσωπικός κώδικας της στρατιωτικής τιμής, υψωμένος στο επίπεδο πολιτικού προγράμματος αν κανείς τον ακολουθούσε τυφλά μέσα στις φατρίες της πολιτείας, θα οδηγούσε στην καταστροφή. Σε μια αποσπασματική ελεγεία (που την αναφέρει ο Δημοσθένης σε ένα λόγο του τέταρτου αιώνα) ο Σόλων προειδοποιεί τους συμπολίτες του ενάντια στην αναρχία (*Δυσνομίη*), γιατί έτσι, μας λέει, 'η καρδιά μου μου παραγγέλλει να ενημερώσω τους Αθηναίους' (4.30).

ἡμετέρη δὲ πόλις κατὰ μὲν Διὸς οὔποτ' ὀλεῖται
  αἶσαν καὶ μακάρων θεῶν φρένας ἀθανάτων·
τοίη γὰρ μεγάθυμος ἐπίσκοπος ὀβριμοπάτρη
  Παλλὰς Ἀθηναίη χεῖρας ὕπερθεν ἔχει·
αὐτοὶ δὲ φθείρειν μεγάλην πόλιν ἀφραδίῃσιν
  ἀστοὶ βούλονται χρήμασι πειθόμενοι... *(4.1-6)*

η πόλη μας σύμφωνα με την απόφαση του Δία και τη θέληση των αθανάτων θεών δεν θα καταστραφεί ποτέ· γιατί τέτοιος προστάτης, η μεγαλόκαρδη κόρη δυνατού πατέρα, η Αθηνά Παλλάδα έχει τα χέρια της πάνω από μας· κι οι ίδιοι οι πολίτες θέλουν να καταστρέψουν τη μεγάλη πόλη με την αμυαλιά τους επειδή πείθονται με τα χρήματα...

Το ποίημα αποτελεί μια γραφική περιγραφή των κακών που προέρχονται από την αχαλίνωτη επιδίωξη του πλούτου, τη διαρπαγή του πλούτου της πόλης από τους αρχηγούς της, την περιφρόνηση της δικαιοσύνης, τις συνωμοσίες των φατριών που πολεμούν η μια την άλλη, με αποκορύφωμα της συμφοράς την τύχη των φτωχών – που πουλήθηκαν ως δούλοι στο εξωτερικό. Αυτό είναι Δυσνομίη, κακή διακυβέρνηση· τις συνέπειές της κανένας, πλούσιος ή φτωχός, δεν μπορεί να ξεφύγει.

έτσι η δημόσια συμφορά φτάνει και στο σπίτι του καθενός, κι οι πόρτες της αυλής δεν μπορούν πια να τη συγκρατήσουν, πηδά πάνω από το ψηλό περίφραγμα, κι όλους τους βρίσκει, ακόμη και στην περίπτωση που κάποιος στην προσπάθειά του να ξεφύγει αποσύρεται στο εσώτερο του κοιτώνα. (4.26-9)

Η απληστία των κυβερνητών κι η βία των οπαδών αποδεσμεύουν δυνάμεις της καταστροφής που δεν μπορούν να τεθούν υπό έλεγχο· αυτό συνέβη στα Μέγαρα και επρόκειτο να συμβεί πάλι, πολύ αργότερα, στην Κέρκυρα.

Ο έπαινος από τον Σόλωνα της αντίθετης κατάστασης των πραγμάτων, της Ευνομίας 'καλής διακυβέρνησης', υψώνεται, με μια πολύ επιδέξια ρητορική διευθέτηση, σε λυρικά ύψη.

Εὐνομίη δ' εὔκοσμα καὶ ἄρτια πάντ' ἀποφαίνει,
καὶ θαμὰ τοῖς ἀδίκοις ἀμφιτίθησι πέδας·
τραχέα λειαίνει, παύει κόρον, ὕβριν ἀμαυροῖ,
αὑαίνει δ' ἄτης ἄνθεα φυόμενα,
εὐθύνει δὲ δίκας σκολιάς, ὑπερήφανά τ' ἔργα
πραΰνει· παύει δ' ἔργα διχοστασίης,
παύει δ' ἀργαλέης ἔριδος χόλον, ἔστι δ' ὑπ' αὐτῆς
πάντα κατ' ἀνθρώπους ἄρτια καὶ πινυτά. *(4.32-9)*

η Ευνομία κάνει όλα εύκοσμα και ταιριαστά, και συχνά στους άδικους περνά αλυσίδες· λειαίνει τα τραχιά, σταματά την υπερβολή, αμαυρώνει την υβριστική συμπεριφορά, μαραίνει τα άνθη της θεϊκής τύφλωσης απάνω στην ανάπτυξή τους, ισιώνει τις άδικες δικαστικές αποφάσεις, και καταπραΰνει τα έργα της αναίδειας· σταματά τα αποτελέσματα της διαφωνίας, σταματά την οργή της οδυνηρής έριδας, και κάτω από την καθοδήγησή της όλα είναι τέλεια και συνετά ανάμεσα στους ανθρώπους.

Αλλά οι προειδοποιήσεις του Σόλωνα δεν ελήφθησαν υπόψη και τα πράγματα έφτασαν στην κρίσιμη φάση που σε τόσες άλλες ελληνικές πόλεις κατέληξε σε εμφύλιο πόλεμο ή τυραννία. Οι Αθηναίοι τα κατάφεραν να αποφύγουν τον εμφύλιο πόλεμο και, προς στιγμήν, και την τυραννία· διόρισαν τον Σόλωνα άρχοντα με πλήρεις εξουσίες για ένα χρόνο, για να ενεργήσει ως διαλλακτής – ένα αξίωμα που υπό διαφόρους τίτλους είχε δημιουργηθεί σε διάφορες ελληνικές πόλεις που σπαράζονταν από τις φατρίες (στη Μυτιλήνη, για παράδειγμα, βλ. σ. 283) ως το έσχατο μέσο. Ο Σόλων, όταν ανέλαβε το αξίωμα, ζήτησε και από τις δυο πλευρές να χαλιναγωγήσουν τις αξιώσεις τους κι εγκαινίασε μια σειρά από μεταρρυθμίσεις (γνωστές με το όνομα Σεισάχθεια – 'απόσειση των βαρών') που συμπεριλάμβανε απαλλαγή από τα χρέη, απαγόρευση της υποδούλωσης για χρέη, την επιστροφή στην Αθήνα ανθρώπων

που είχαν φύγει στο εξωτερικό εξαιτίας χρέους, έναν κώδικα νόμων για να αντικαταστήσει τον φοβερό πρωτόγονο κώδικα του Δράκοντα και πολλά άλλα μέτρα επιπροσθέτως. Αλλά όλα ήταν συμβιβασμοί· κανένα απ' αυτά δεν ήταν πλήρης νίκη για τη μια ή την άλλη πλευρά.

> Γιατί στο λαό παραχώρησα τόσο μερίδιο όσο ήταν αρκετό χωρίς ούτε να αφαιρέσω τίποτε από την τιμή ούτε προσφέροντας περισσότερο· κι αυτοί που είχαν δύναμη και τους θαύμαζαν για τον πλούτο τους και γι' αυτούς φρόντισα να μην έχουν τίποτα που να τους ντροπιάζει· και στάθηκα βάζοντας προστατευτικά και στους δυο τη δυνατή μου ασπίδα και δεν επέτρεψα σε καμιά πλευρά να νικήσει άδικα. (απ. 5)

Στους πλούσιους, τη δική του τάξη, συμβούλεψε μετριοπάθεια: 'Σεις που έχετε ωθήσει την κατάσταση σε κορεσμό όλων των καλών πραγμάτων, ησυχάστε τις δυνατές καρδιές στα στήθια σας, στρέψτε τον περήφανο νου σας σε μετριοπαθείς στόχους'. (απ. 4c). Ο Αριστοτέλης που παραθέτει αυτούς τους στίχους, μας λέει ότι ο Σόλων μεμφόταν τους πλούσιους για την πολιτική διχόνοια. Αλλά δεν έτρεφε αυταπάτες για την άλλη πλευρά· σε μια έκθεση των πράξεών του γραμμένη μετά τη χρονιά που ήταν άρχοντας είναι εξίσου σκληρός για τους αρχηγούς του λαϊκού κόμματος, που ύψωσαν την κλασική επαναστατική κραυγή για αναδασμό.

> Κι αυτοί ήλθαν για πλιάτσικο κι ελπίζαν σε πλούτη, κι ο καθένας τους νόμιζε ότι θα βρει μεγάλο βιος, κι ότι τους καλόπιανα ευγενικά όμως θα φανέρωνα άγριες διαθέσεις. Τότε έκαναν κούφιες σκέψεις και τώρα οργισμένοι μαζί μου με κοιτάν με λοξό μάτι όλοι σαν εχθρό τους. (απ. 34)

Είναι περήφανος και καυχιέται ότι απογοήτευσε και τις δυο πλευρές, πάνω απ' όλα ότι δεν έλαβε υπόψη του τις απαιτήσεις από τις δυο παρατάξεις για την τιμωρία των αντιπάλων τους.

> ... αν κάποιος άλλος όπως εγώ είχε πάρει το κεντρί, άνθρωπος με κακές προθέσεις και πλεονέκτης, δεν θα μπορούσε να συγκρατήσει το δήμο· γιατί αν ήμουν πρόθυμος σ' αυτά που άρεσαν τότε στους αντιπάλους του δήμου και πάλι σ' αυτά που σκέφτονται οι άλλοι (=ο δήμος), η πόλη αυτή θα είχε χάσει πολλούς πολίτες. (36.20-5)

Η νομιμοφροσύνη του δεν ήταν για καμιά από τις δύο πλευρές αλλά για την Αθήνα. Ο Αριστοτέλης μας λέει ότι το ποίημα που παρακίνησε τις δυο φατρίες να του δώσουν την υπέρτατη εξουσία άρχιζε με τους στίχους: 'Γνωρίζω, και μέσα η καρδιά μου πονά, καθώς βλέπω την πιο παλιά χώρα της Ιωνίας να καταρρέει... ' (4a). Συνέχισε, μας λέει ο Αριστοτέλης, 'να υπερα-

σπίζεται τη μια πλευρά ενάντια στην άλλη, να συζητά την υπόθεσή τους, και ύστερα να συστήνει να βάλουν ένα τέλος στο συνεχή πόλεμο των φατριών'.

Η αγάπη του Σόλωνα για την Αθήνα δεν αγκαλιάζει μόνο τους ανθρώπους αλλά και την ίδια τη γη· υπάρχει μια τρυφερή νότα στην περίφημη καυχησιά του ότι μετακίνησε τις πέτρες της υποθήκης από το αττικό έδαφος.

συμμαρτυροίη ταῦτ' ἂν ἐν δίκῃ Χρόνου
μήτηρ μεγίστη δαιμόνων 'Ολυμπίων
ἄριστα, Γῆ μέλαινα, τῆς ἐγώ ποτε
ὅρους ἀνεῖλον πολλαχῇ πεπηγότας,
πρόσθεν δὲ δουλεύουσα, νῦν ἐλευθέρη. *(36.3-7)*

ας είναι μάρτυράς μου στη δικαιοσύνη του Χρόνου η μεγίστη μητέρα των Ολυμπίων θεών, η μαύρη Γη, της οποίας εγώ κάποτε απομάκρυνα τους 'όρους'* που ήταν μπηγμένοι κι ενώ προηγουμένως ήταν δούλη, τώρα είναι ελεύθερη.

Αγάπησε επίσης τη γλώσσα, τη διάλεκτο που σημάδευε κάποιον ως Αθηναίο· το μέτρο του της απαλλαγής των χρεών έφερε πίσω ανθρώπους που είχαν πουληθεί στο εξωτερικό και είχαν φύγει 'από καθαρή αναγκαιότητα, για να αποφύγουν το χρέος' και τώρα 'δεν μιλούσαν πια το αττικό ιδίωμα, αφού περιπλανήθηκαν σε πολλούς τόπους':

γλῶσσαν οὐκέτ' 'Αττικὴν
ἱέντας, ὡς δὴ πολλαχῇ πλανωμένους. *(36.10-12)*

Είναι η πρώτη μνεία εκείνης της αττικής διαλέκτου η οποία, εξαιτίας του ασύγκριτου μεγαλείου εκείνων που αργότερα έγραψαν σ' αυτή, επρόκειτο να γίνει η λογοτεχνική γλώσσα της Ελλάδας, υποβιβάζοντας όλες τις άλλες διαλέκτους σε θέση επαρχιακή κι ασκώντας την έντονη επίδρασή της στους συγγραφείς που έγραφαν Ελληνικά σ' όλη την αρχαιότητα κι ακόμα πιο πέρα.

Η διάλεκτος, ωστόσο, στην οποία γράφει ο Σόλων δεν είναι η αττική· η γλώσσα του είναι η τροποποιημένη ιωνική της ελεγειακής και επικής παράδοσης, μολονότι είναι λιγότερο στενά δεμένη με το ομηρικό λεκτικό από μερικούς προκατόχους του και μολονότι εισήγαγε στο ελεγειακό λεξιλόγιο λέξεις που έγιναν αργότερα κοινές στην αττική λογοτεχνία (*φλαύρη* 13. 15 για παράδειγμα, *λατρεύει* 13.48). Η πραγματική του όμως πρωτοτυπία ως ποιητή αποκαλύπτεται στα ιαμβικά του ποιήματα, τρίμετρα και τετράμετρα. Το ιαμβικό τρίμετρο είχε χρησιμοποιηθεί από τον Αρχίλοχο και τον Ιππώνακτα

* *όροι*: εδώ εννοούνται οι στήλες που στήνονταν στην υποθηκευμένη γη για να δείχνουν ότι ένα αγροτεμάχιο ήταν υποθηκευμένο.

για βίαιη προσωπική περιύβριση ή για υβριστική σάτιρα ολόκληρου του γυναικείου φύλου από τον Σημωνίδη· σ' όλες αυτές τις περιπτώσεις η ταυτότητα του ομιλητή δεν ήταν αναγκαστικά, πράγμα κάποτε αδύνατο, εκείνη του ποιητή. Αλλά ο Σόλων γράφει με το όνομά του για τις δικές του πράξεις, και η φωνή του είναι αυτή ενός πολιτικού που υπεραμύνεται των μέτρων που έλαβε τη χρονιά που διοίκησε την Αθήνα. Το εκτενές χωρίο που διασώθηκε από τον Αριστοτέλη (απ. 36) και περιέχει τους στίχους που αναφέρθηκαν παραπάνω —την αξίωση ότι μετακίνησε τις πέτρες της υποθήκης και την αναφορά στην αττική διάλεκτο— είναι διατυπωμένο στο μέτρο που θα χρησιμοποιηθεί αργότερα από τους ομιλητές στην αττική τραγωδία· ο ρυθμός κι ο βηματισμός των στίχων αυτών, όπως υπέδειξε ένας νεότερος φιλόλογος, τους καθιστούν ένα εντελώς νέο φαινόμενο στη λογοτεχνία της αρχαϊκής εποχής. 'Η ροή των στίχων... κυλά όπως ένας μεγάλος λόγος στην κλασική τραγωδία... Ακόμη κι η γραμματική δομή είναι διαφορετική· οι προτάσεις είναι μακρές και εξαντλούν το ένα θέμα μετά το άλλο... Σίγουρα και σταθερά, ο λόγος κυλάει χωρίς παύση σ' ένα σταθερό και αδιάκοπο ρέμα'[1]. Ένας άλλος φιλόλογος ισχυρίστηκε ότι ο Σόλων δημιούργησε σε ιαμβικά ποιήματα όπως αυτά το πρότυπο που επέτρεψε στον επικό ήρωα, μεταμορφωμένο αργότερα σε ήρωα της τραγωδίας, να μιλά 'μια γλώσσα στην οποία οι άνθρωποι του έκτου αιώνα μπορούσαν να ανταποκρίνονται με ζωντανούς όρους'[2].

Ο Σόλων, ωστόσο, μπορούσε να ποικίλλει τον τόνο· η σοβαρή αξιοπρέπεια του πολιτικού μπορούσε να ζυμωθεί με σαρδόνιο χιούμορ, όπως όταν, σ' ένα χωρίο τετραμέτρων, γράφει ένα λόγο για κάποιον επικριτή που τον περιφρονούσε γιατί δεν κρατήθηκε στο αξίωμα στο τέλος της χρονιάς, για να εγκαθιδρύσει την τυραννία εκείνη που ήταν η συνηθισμένη λύση του πολιτικού διλήμματος.

> Ο Σόλων δεν ήταν βαθυστόχαστος ούτε συνετός άντρας, γιατί ενώ ο θεός του έδωσε όλα τα καλά ο ίδιος δεν τα δέχτηκε· κι αφού είχε περιβάλει το άγρευμα, από τη σαστιμάρα του δεν τράβηξε το μεγάλο δίχτυ, επειδή αποπλανήθηκε ως προς τα μυαλά και την καρδιά· γιατί θάμουν πρόθυμος να είχα την εξουσία, αφού αποχτήσω άφθονο πλούτο κι αφού γίνω τύραννος των Αθηναίων για μια μόνο μέρα, ύστερα να με γδάρουν ζωντανό για να γίνω ασκί, κι η γενιά μου να εξαλειφθεί. (απ. 33)

Ο πειρασμός να κατακρατήσει την εξουσία, κι η συμβουλή των φίλων του ότι έπρεπε να το πράξει μπορεί να ήταν ακαταμάχητα, αλλά η άρνησή του

1. Fränkel (1975) 226 κ.ε.
2. Else (1965) 45.

ήταν τελεσίδικη. 'Γλύτωσα τη χώρα των πατέρων μου, δεν έδειξα ζήλο για την τυραννία και τη σκληρή βία...' (απ. 32). Ωστόσο ήταν αρκετά έξυπνος ώστε να γνωρίζει ότι άλλοι θα ήταν πιο ένδοξοι απ' αυτόν· η ένταση ανάμεσα στους πολίτες χαλαρώθηκε, δεν απομακρύνθηκε, κι ο Σόλωνας προειδοποίησε τους συμπολίτες του να είναι προσεκτικοί.

από τη νεφέλη προέρχεται η μανία του χιονιού και της χάλαζας
κι η βροντή είναι αποτέλεσμα της λαμπρής αστραπής·
από τα μεγάλα πρόσωπα καταστρέφεται η πόλη, κι ο δήμος
από ανηξεριά πέφτει στην εξουσία του τυράννου.

Οι προειδοποιήσεις του απορρίφθηκαν από τη φατρία των Πεισιστρατιδών ως τρέλα κι απάντησε: 'Ο χρόνος θα δείξει στους Αθηναίους αν είμαι τρελός ή όχι· δεν θα περάσει πολύς καιρός, καθώς η αλήθεια θα παρουσιαστεί γυμνή' (απ. 10). Κι αργότερα, με τον Πεισίστρατο τύραννο, μαλώνει τους συμπολίτες του γιατί δεν διέκριναν τον κλασικό ελιγμό του επίδοξου τυράννου, τη ζήτηση σωματοφυλακής: 'Μην αποδίδετε ένα μέρος από τα πράγματα αυτά στους θεούς· εσείς οι ίδιοι τους δυναμώσατε δίνοντάς τους προστασία...' (απ. 11).

Αυτά κι άλλα πικρά σχόλια μπορεί να έχουν απευθυνθεί στους συμπολίτες του από το εξωτερικό, γιατί πληροφορούμαστε ότι μετά τη χρονιά που ήταν άρχων εγκατέλειψε την Αθήνα, για να μην ασκηθεί πίεση πάνω του να ανακαλέσει τους νόμους του. Φαίνεται ότι ταξίδεψε στην Αίγυπτο· ένας στίχος (απ. 28) αναφέρει το Κανωπικό στόμιο του Νείλου, κι ο Πλάτων, πολύ αργότερα, βάζει τον Κριτία να ισχυρίζεται ότι ο Σόλων έφερε από τα ταξίδια του στην Αίγυπτο την ιστορία της Ατλαντίδας (*Τίμ.* 21c). Μια παραμονή στην Κύπρο πιστοποιείται από έξι ελεγειακούς στίχους που απευθύνονταν σ' ένα βασιλιά στο νησί εκείνο (απ. 19), αλλά δεν υπάρχει τίποτα στα αποσπάσματα που να υποστηρίζει την περίφημη ιστορία του Ηροδότου για την επίσκεψή του στον Κροίσο της Λυδίας.

Μερικά από τα μικρότερα αποσπάσματα μας δείχνουν έναν Σόλωνα που δεν βασανιζόταν πάντοτε από την έμμονη ιδέα των υποθέσεων της πολιτείας. Ο Πλάτων αναφέρει ένα δίστιχο που αντηχεί σαν ένα σύντομο αριστοκρατικό πιστεύω: 'Ευτυχισμένος όποιος έχει στοργικά παιδιά, άλογα μονόνυχα, κυνηγετικά σκυλιά κι ένα φιλοξενούμενο από άλλο μέρος' (23). Ένα άλλο (25) εξυμνεί τις χαρές του παιδικού έρωτα και μια εκπληκτική ομάδα ιαμβικών αποσπασμάτων (38-40) ασχολείται με σημαντικές λεπτομέρειες για την τροφή. Ένα μάλλον ανιαρό ελεγειακό ποίημα (27) χωρίζει τη ζωή του ανθρώπου σε δέκα εφτάχρονες περιόδους, με παρατηρήσεις για τις αρετές της κάθε φάσης: η τέταρτη (ηλικία 22-28) είναι το αποκορύφωμα της φυσικής δύναμης κι η έβδομη και όγδοη (ηλικία 43-56) οι καλύτερες για το 'μυαλό και τη γλώσσα'.

'Κι αν κανείς φτάσει φυσιολογικά στο τέλος της δέκατης, δεν θα ήταν πρόωρο αν έφτανε στο τέλος της ζωής του'. Αργότερα, ενδεχομένως, είδε ότι ήταν πρέπον να αναθεωρήσει αυτή την εκτίμησή του. Σ' ένα ποίημα που απευθυνόταν στον Μίμνερμο από την Κολοφώνα (βλ. σ. 189 κ.ε.) διαφωνεί με την επιθυμία του ποιητή εκείνου να πεθάνει στα εξήντα. 'Αν ακόμη και τώρα ακούσεις τη συμβουλή μου, βγάλε αυτό τον στίχο. Μη σου κακοφανεί που έχω καλύτερη γνώμη από σένα, αναμόρφωσε τον στίχο, Μίμνερμε, και τραγούδα αυτό: στα ογδόντα μου ας με βρει η μοίρα του θανάτου' (απ. 20). Δεν ξέρουμε αν ο ίδιος έφτασε την ηλικία εκείνη αλλά οι αβέβαιες χρονολογίες που έχουμε για τη ζωή του δείχνουν ότι κάλυψε το πιο μεγάλο μέρος του δρόμου. Και για τη γεροντική του ηλικία είπε, σ' ένα στίχο που αναφέρεται έκτοτε με θαυμασμό: 'γερνώ μαθαίνοντας [πάντα] πολλά πράγματα'

γηράσκω δ' αἰεὶ πολλὰ διδασκόμενος. *(απ. 18)*

5. ΣΗΜΩΝΙΔΗΣ

Ο Σημωνίδης από την Αμοργό είναι ένας από τους πιο παλιούς εκπροσώπους ενός μόνιμου λογοτεχνικού τρόπου — ανεπίσημου, χιουμοριστικού, προσγειωμένου — φανερώνεται άλλοτε στο λίβελλο ή στην παρωδία, άλλοτε στην κωμωδία, κι άλλοτε στη σάτιρα. Σαν συγγραφέας ιάμβων ανήκει στην ίδια παράδοση όπως κι ο Αρχίλοχος κι ο Ιππώναξ, αλλά στη μεταγενέστερη αρχαιότητα συγχεόταν συχνά με τον διακεκριμένο ομώνυμό του, το λυρικό ποιητή Σιμωνίδη από την Κέα (βλ. σ. 300 κ.ε.)[1]. Ο νεότεροι φιλόλογοι κατάφεραν να ξεμπλέξουν ό,τι απομένει από το έργο των δυο ποιητών με λογική σιγουριά, αλλά λίγα αποσπάσματα πιθανό να παραμένουν αμφίβολα ιδιαίτερα επειδή είναι όλα γραμμένα σε ελεγειακό μέτρο, και πολλά από τα αποσπάσματα είναι πολύ σύντομα για να δώσουν πολλές αποφασιστικές πληροφορίες.

Ο Σημωνίδης ήταν ίσως Σαμιώτης που εγκαταστάθηκε στην Αμοργό και μπορεί πραγματικά να υπήρξε ο αρχηγός των αποίκων στο νησί, όπως ισχυρίζεται μια από τις πηγές[2]· κατά τα άλλα δεν ξέρουμε τίποτα για την οικογένειά του ή για τις προσωπικές του περιστάσεις. Ακόμη και τα χρόνια που έζησε είναι αβέβαια αν και το τελευταίο μισό του έβδομου αιώνα φαίνεται εύλογο. Η στάση που φανερώνει στα ποιήματά του είναι εκείνη του 'κοινού ανθρώπου' (π.χ. στο απ. 7, η αφήγησή του για τη γυναίκα-φοράδα, που αναφέρεται παρακάτω), αλλά αναμφίβολα αυτός είναι ένας τόνος φωνής που υπαγορεύεται από την επιλογή του είδους. Λέγεται ότι έγραψε υβριστικά

1. Μόνο ο Χοιροβοσκός (*Μέγ. Ετυμ.* 713, 17c) διασώζει την ορθή ορθογραφία του ονόματός του· σ' όλες τις άλλες πηγές ονομάζεται Σιμωνίδης.

2. Σούδα IV 363.1 και 360.7, που συζητείται από τον Lloyd-Jones (1975) 15-18.

ποιήματα: Λουκιανός (*Ψευδολόγ.* 2) αναφέρει το όνομα του υποτιθέμενου στόχου της σάτιρας, κάποιον Οροδοικίδα[1], αλλά τα αποσπάσματα που σώζονται (που μπορεί να μην είναι καθόλου αντιπροσωπευτικά) δίνουν πολύ λίγες νύξεις. Τα πιο πολλά από τα θρύψαλα που μας έχουν σωθεί αναφέρθηκαν από γραμματικούς για να διευκρινίσουν σημεία χρήσης [λέξεων ή τύπων], όχι για να χαρακτηρίσουν τον Σημωνίδη. Μερικά από τα μικρά αυτά αποσπάσματα είναι δυνατό να προέρχονται από σάτιρες ατόμων, όπως το απ. 13 για ένα κοπροσκάθαρο ('πέταξε σε μας το πλάσμα με τον χειρότερο τρόπο ζωής απ' όλα τα ζώα'), που μπορούσε εύκολα να είναι μέρος μιας επίθεσης ενάντια σε κάποιον ενοχλητικό εχθρό, πράγμα που δεν υπάρχει τρόπος να το διαπιστώσουμε. Ό,τι μπορούμε σίγουρα να πούμε είναι ότι συχνά έγραφε σε ιαμβικούς στίχους, το κατάλληλο μέτρο για ανέμελη, ανεπίσημη ή υβριστική ποίηση, κι ότι το ύφος του και το θεματολόγιό του είναι αντιστοίχως 'ταπεινά', μολονότι η αισχρολογία σε ό,τι τυχαίνει να σώζεται δεν είναι πολύ φανερή, και τουλάχιστον ένα απόσπασμα (το 1) είναι πολύ σοβαρό και αξιοπρεπές. Η τροφή φαίνεται να είναι ευνοούμενο θέμα (το απ. 15 αναφέρει τόνους, καλαμαράκι και γωβιό, το απ. 23 ένα 'θαυμάσιο τυρί')· το ίδιο και τα ζώα (ερωδιός, ένα είδος γερακιού, χέλι, απ. 9· γεράκι, απ. 12· γουρούνι απ. 28). Στο απ. 24 ο ομιλητής είναι μάγειρος, άλλο σίγουρο σημάδι κωμικής πρόθεσης σ' έναν αρχαίο ποιητή.

Το πιο εκτενές και πιο ονομαστό ποίημα, το απ. 7, ανήκει σαφώς στο ίδιο είδος. Είναι ένα απόσπασμα 118 στίχων για τις γυναίκες, που μας σώζεται στην ανθολογία του Στοβαίου (πέμπτος αιώνας μ.Χ.). Το ποίημα αναμφίβολα σκόπευε να είναι αστείο (μολονότι ο Στοβαίος μπορεί να μη σκέφτηκε έτσι), και πρέπει να το δει κανείς σαν ένα πρώιμο δείγμα ενός ευνοούμενου θέματος στη δυτική λογοτεχνία, την επίθεση ενάντια σε γυναίκες γραμμένη από άντρες για άντρες σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία[2]. Βρίσκεται κοντά στον Ησίοδο στη γενική του στάση απέναντι στις γυναίκες (όπως στην ιστορία της Πανδώρας, *Θεογ.* 570 κ.ε., όπου λέγεται ότι οι γυναίκες είναι μια 'μεγάλη συμφορά για τους θνητούς, σύντροφοι όχι της φτώχειας αλλά της περίσσειας', πβ. *Έργα και Ημ.* 54 κ.ε., 702 κ.ε.), αλλά στόχος του Σημωνίδη είναι ολοφάνερα να ψυχαγωγήσει. Παρουσιάζεται να εξηγεί τη φύση των γυναικών μιλώντας για τη δημιουργία τους από δέκα διαφορετικές πηγές, εφτά ζώα, δύο στοιχεία κι ένα έντομο, με τη σειρά γουρούνα, αλεπού, σκύλα, χώμα, θάλασσα, γάιδαρο, νυφίτσα, φοράδα, πίθηκο, μέλισσα. Όλες εκτός από τη μέλισσα είναι εξαιρετικά προσβλητικές εικόνες: ο συσχετισμός με ζώα εισηγείται γυναίκες

1. Ή Οροδοικίδη. Ο West (*IEG* II) 97 νομίζει ότι το όνομα είναι φθαρμένο, αλλά βλ. Lloyd-Jones (1975) 14 σημ. 13.

2. Πβ. Hodgart (1969) κεφ. 3· Ιππώναξ 68.

που είναι τεμπέλες, ακάθαρτες, λαίμαργες (γουρούνα), αδίστακτες και περίσσια ξύπνιες (αλεπού), αδιάκριτες, γκρινιάρες (σκύλα), νωθρές και κουτές (χώμα), ασταθείς (θάλασσα), πεισματάρες, αχαλίνωτες (γάιδαρος), λάγνες, δόλιες (νυφίτσα), σπάταλες και τρυφηλές (φοράδα), άσκημες, κακεντρεχείς (πίθηκος), αλλά υπάρχει αρκετή επικάλυψη στις λεπτομέρειες που αποδίδονται στους διάφορους τύπους, και ένα μέρος του αποτελέσματος της σάτιρας βασίζεται ακριβώς στη σφοδρή και 'άδικη' υπερβολή. Η συσσωρευτική εντύπωση που δίνεται από τον επίμονο κατάλογο -η τεχνική είναι η ίδια με του Ιουβενάλη -είναι ότι σχεδόν όλα τα γυναικεία χαρακτηριστικά είναι από τη φύση τους κακά: τόσο η βρωμερή γουρούνα όσο κι η αντίθεσή της, η κομψή φοράδα, και τόσο η όμοια με σβώλο γήινη γυναίκα όσο κι η άστατη γυναίκα της θάλασσας, είναι εξίσου απαράδεκτες.

Η περιγραφή της γυναίκας-φοράδας αποτελεί ένα παράδειγμα της ζωηρής χρήσης από μέρους του Σημωνίδη λεπτομερειών από την καθημερινή ζωή, της ειλικρίνειας και του πνεύματός του – και της αμεσότητάς του σε σύγκριση με συγγραφείς περισσότερο παρηκμασμένων χρόνων:

τὴν δ' ἵππος ἁβρὴ χαιτέεσσ' ἐγείνατο,
ἣ δούλι' ἔργα καὶ δύην περιτρέπει,
κοὔτ' ἂν μύλης ψαύσειεν, οὔτε κόσκινον
ἄρειεν, οὔτε κόπρον ἐξ οἴκου βάλοι,
οὔτε πρὸς ἰπνὸν ἀσβόλην ἀλεομένη
ἵζοιτ'. ἀνάγκῃ δ' ἄνδρα ποιεῖται φίλον·
λοῦται δὲ πάσης ἡμέρης ἄπο ῥύπον
δίς, ἄλλοτε τρίς, καὶ μύροις ἀλείφεται,
αἰεὶ δὲ χαίτην ἐκτενισμένην φορεῖ
βαθεῖαν, ἀνθέμοισιν ἐσκιασμένην.
καλὸν μὲν ὦν θέημα τοιαύτη γυνὴ
ἄλλοισι, τῷ δ' ἔχοντι γίνεται κακόν,
ἢν μή τις ἢ τύραννος ἢ σκηπτοῦχος ᾖ. (57-69)

Την άλλη γέννησε φοράδα ντελικάτη με χαίτη και αυτή αποφεύγει τις χειρωνακτικές δουλειές και τα βάσανα, κι ούτε θα άγγιζε το χερόμυλο, ούτε θα σήκωνε το κόσκινο, ούτε θα έριχνε έξω από το σπίτι την κοπριά ούτε θα καθόταν κοντά στην εστία, θέλοντας να αποφύγει την καπνιά· από ανάγκη κάνει φίλο τον άντρα· ξεπλένει τη βρώμα [από το σώμα της] δυο φορές τη μέρα, κάποτε τρεις κι αλείφεται με μυρωδικά, κι έχει πάντα χτενισμένα τα μαλλιά της, πυκνά, στεφανωμένα με λουλούδια. Η τέτοια γυναίκα είναι λοιπόν ωραίο θέαμα για τους άλλους, αλλά στον άντρα της είναι κακό, αν δεν είναι κανείς ή τύραννος ή βασιλιάς.

Αν η γυναίκα-φοράδα έχει κάποια γοητεία, η νυφίτσα και ο πίθηκος αναπλάθουν πιο αποκρουστικές εικόνες, τη γυναίκα που είναι 'μανιακή για έρωτα αλλ' αρρωσταίνει το σύντροφό της' (53-4), κι αυτή που είναι 'με κοντό αυχένα και κινείται αδέξια, και δεν έχει γλουτούς αλλά μόνο γάμπες' – κι είναι ένας αηδιαστικός χαρακτήρας στο παζάρεμα (75-9). Αλλά αντίθετα με τους πιο πολλούς διαδόχους του στο είδος, ο Σημωνίδης αφήνει τη δυνατότητα καλού στο γυναικείο είδος και τελειώνει τον κατάλογό του με την εικόνα της ενάρετης γυναίκας-μέλισσας, αφοσιωμένης συζύγου και μητέρας, ωραίας, ηθικής και λογικής. Η ενδιαφέρουσα ίσως αντι-ρομαντική αυτή εικόνα θυμίζει τον Ησίοδο, που κι αυτός νόμιζε ότι μπορούσαν να υπάρξουν καλές γυναίκες κι είδε τα πρακτικά πλεονεκτήματα του γάμου όπως και τα μειονεκτήματά του (*Θεογ.* 603 κ.ε.· *Έργα* 695 κ.ε.), αν και αυτός επίσης τονίζει την κακή πλευρά και στην πραγματικότητα χρησιμοποιεί την εικόνα της μέλισσας για να αποκαλύψει την οκνηρία των γυναικών: είναι οι κηφήνες για τους οποίους οι άντρες δουλεύουν ολημερίς (*Θεογ.* 596 κ.ε.). Ο Σημωνίδης προχωρεί από την εικόνα της γυναίκας-μέλισσας στην έκφραση μερικών γενικών καταδικαστικών αισθημάτων για τις γυναίκες ως το πιο μεγάλο κακό που δόθηκε στους ανθρώπους από τον Δία (ο στ. 96 απηχείται στενά από τον στ. 115, το οικείο σχήμα της κυκλικής σύνθεσης που χρησιμοποιείται για την οριοθέτηση ενός τμήματος). Το χωρίο αυτό φαίνεται να έχει σχεδιαστεί σαν γεφύρι σ' ένα μέρος του ποιήματος που τώρα είναι χαμένο, για τις καταστροφικές γυναίκες στη μυθολογία: οι τελευταίοι δύο στίχοι του αποσπάσματος που σώζεται λέει 'μερικοί πήγαν στον Άδη πολεμώντας για μια γυναίκα' (117-18), και το καλύτερο φαίνεται να υποθέσουμε ότι ακολουθούσε μια σειρά από παραδείγματα. Η Ελένη είναι η περιβόητη περίπτωση, αλλά οι μύθοι μπορούσαν να παρουσιάσουν πολύ περισσότερες *μοιραίες γυναίκες*.

Ακόμη και στην ημιτελή του κατάσταση το ποίημα είναι και ζωηρό και συναρπαστικό. Ο Σημωνίδης έχει οξύ μάτι για τη λεπτομέρεια κι έναν κατάλληλα έξυπνο και κυνικό τόνο, αλλά υπάρχει μια έλλειψη πυκνότητας στο γράψιμο και πνευματικά το καθιστά χωρίς απαιτήσεις· ο Αρχίλοχος, δουλεύοντας σ' ένα όμοιο περιβάλλον, πέτυχε γενικά πιο λαμπρά αποτελέσματα.

Η ποίηση του Σημωνίδη αγγίζει στενά τη λαϊκή ζωή, αν και οι μαρτυρίες μας για τη ζωή εκείνη είναι φυσικά πολύ φτωχές. Εκτός από τη χρήση της απλής λεπτομέρειας μπορεί να ενσωμάτωσε στους στίχους του μύθους ζώων (π.χ. ίσως τα απ. 9 και 12), και μπορεί να υπάρχει μια σύνδεση ανάμεσα στην αντίληψή του για γυναίκες που δημιουργήθηκαν από τα ζώα κι ενός μύθου από τον Αίσωπο για άντρες με τη ψυχή ζώων. Ίσως, επίσης, γνώριζε και άντλησε από λαϊκές διηγήσεις[1] αλλά θα ήταν εντελώς εσφαλμένο να τον

1. Lloyd-Jones (1975) 20-2.

αποχωρίσουμε από το κύριο ρεύμα της αρχαϊκής λογοτεχνίας με τις αξίες που συμμεριζόταν και τη χρήση της επικής γλώσσας που διαποτίζει τα πάντα. Οι σχολιαστές παρατήρησαν ότι οι εικόνες του γαϊδάρου και της φοράδας, για παράδειγμα, έχουν διασυνδέσεις με ονομαστές ομηρικές παρομοιώσεις (*Ιλ.* Λ 557 κ.ε.· Ζ 506 κ.ε.) όπως και με την 'πραγματική ζωή', και η γλώσσα του αποκαλύπτει με συνέπεια το χρέος του στον Όμηρο και τον Ησίοδο. Ο τόνος του, πικάντικος και αντιηρωικός, θυμίζει ιδιαίτερα τον Ησίοδο· όπως ο Αλκαίος (απ. 347) φαίνεται να τόνιζε ξαναδουλεύοντας ένα ησιόδειο χωρίο στο δικό του μέτρο:

γυναικὸς οὐδὲν χρῆμ' ἀνὴρ ληΐζεται
ἐσθλῆς ἄμεινον οὐδὲ ῥίγιον κακῆς. (*απ. 6*)

ένας άντρας δεν κερδίζει τίποτα καλύτερο από την καλή γυναίκα ή πιο άθλιο από την κακιά.

(Πβ. Ησ., *Έργα* 702 κ.ε. *οὐ μὲν γάρ τι γυναικὸς ἀνὴρ ληΐζετ' ἄμεινον / τῆς ἀγαθῆς, τῆς δ' αὖτε κακῆς οὐ ῥίγιον ἄλλο* 'γιατί ένας άντρας δεν κερδίζει τίποτα καλύτερο από την καλή γυναίκα, ούτε και πιο άθλιο από την κακιά'.)

Όταν επιλέγει, ο Σημωνίδης μπορεί να γράφει πολύ σοβαρά, όπως στο απ. 1 για την ανημποριά και ευπάθεια του ανθρώπου. Εδώ ο ποιητής χρησιμοποιεί θέματα οικεία στον Μίμνερμο, τον Σόλωνα και τους λυρικούς ποιητές —τον τρόπο που ο άνθρωπος προσκολλάται στην ελπίδα, κι οι πολλές καταστροφές που κληρονομεί— αλλά υπάρχει ένα χαρακτηριστικό άγγιγμα εξυπνάδας στην έκφραση αυτών των 'μεγάλων κοινοτοπιών':

...άλλοι αναμένουν να έλθει η μέρα, κι άλλοι να περάσουν χρόνια· και κανείς θνητός δεν υπάρχει που να μη νομίζει ότι την επόμενη χρονιά θα πιάσει φιλία με τον Πλούτο και τα αγαθά. (7-10)

Το ποίημα φαίνεται να καταλήγει σε μια προτροπή για την απόλαυση της στιγμής, αλλά αποκόπηκε από τον ανθολόγο που το παραδίδει, και σταματά απότομα πριν από το αποκορύφωμα.

Δεν είναι βέβαιο ότι σώθηκε κάτι από το ελεγειακό έργο του Σημωνίδη αν και λέγεται ότι συνέθεσε μια 'ελεγεία σε δύο βιβλία'. Δεν γνωρίζουμε τίποτα για την υποτιθέμενη ιστορία της Σάμου (*ἀρχαιολογία τῶν Σαμίων*)· καταλαβαίνει όμως κανείς ότι αυτή ήταν γραμμένη σε ελεγειακούς στίχους. Ένα ωραίο ποίημα στο μέτρο αυτό συχνά έχει αποδοθεί σ' αυτόν εξαιτίας της εγγύτητάς του στις απόψεις του απ. 1, μολονότι άλλοι προτίμησαν για λόγους ύφους να το αποδώσουν στον Σιμωνίδη. Ο τελευταίος εκδότης, M. L. West, το χειρίζεται προσεκτικά ως αμφίβολο απόσπασμα (= Σιμωνίδης απ. 8), τυπικό της περιόδου του νεότερου ποιητή, που ωστόσο δεν μπορεί να

ταυτιστεί ως δικό του με βεβαιότητα. Όποιος κι αν ήταν ο συνθέτης του, αξίζει να αναφερθεί ως μια επιτυχημένη έκφραση του αρχαϊκού αισθήματος των Ελλήνων· η κομψότητά του πιθανόν αντιτίθεται στην πατρότητα του Σιμωνίδη, αν και σίγουρα θα προσυπόγραφε τον τόνο και το μήνυμά του:

ἓν δὲ τὸ κάλλιστον Χῖος ἔειπεν ἀνήρ·
'οἵη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν'·
παῦροί μιν θνητῶν οὔασι δεξάμενοι
στέρνοις ἐγκατέθεντο· πάρεστι γὰρ ἐλπὶς ἑκάστῳ
ἀνδρῶν, ἥ τε νέων στήθεσιν ἐμφύεται.
θνητῶν δ' ὄφρά τις ἄνθος ἔχῃ πολυήρατον ἥβης,
κοῦφον ἔχων θυμὸν πόλλ' ἀτέλεστα νοεῖ·
οὔτε γὰρ ἐλπίδ' ἔχει γηρασέμεν οὔτε θανεῖσθαι,
οὐδ', ὑγιὴς ὅταν ᾖ, φροντίδ' ἔχει καμάτου.
νήπιοι, οἷς ταύτῃ κεῖται νόος, οὐδὲ ἴσασιν
ὡς χρόνος ἔσθ' ἥβης καὶ βιότου ὀλίγος
θνητοῖς. ἀλλὰ σὺ ταῦτα μαθὼν βιότου ποτὶ τέρμα
ψυχῇ τῶν ἀγαθῶν τλῆθι χαριζόμενος.

το πιο ωραίο πράγμα που είπε ο Χιώτης [=Όμηρος] ήταν αυτό· 'όποια ακριβώς η γενιά των φύλλων, τέτοια είναι και των ανθρώπων'. Λιγοστοί αφού το δέχτηκαν με τ' αυτιά τους το απέθεσαν στην καρδιά τους· γιατί στον καθένα υπάρχει ελπίδα, που φυτρώνει στα στήθια των νέων. Από τους θνητούς όσο έχει κανείς το πολυζήλευτο άνθος της ήβης, έχοντας ελαφριά καρδιά συλλαμβάνει πολλά που δεν γίνονται· γιατί ούτε αναμένει να γεράσει ούτε να πεθάνει ούτε, όταν είναι γερός, γνοιάζεται γι' αρρώστια. ανόητοι, που έτσι βάζει ο νους τους, κι ούτε γνωρίζουν ότι ο χρόνος της ήβης και της ζωής είναι λιγοστός στους θνητούς. αλλά εσύ γνωρίζοντας αυτά κάνε υπομονή καθώς πλησιάζεις το τέρμα της ζωής, έχοντας το θάρρος ν' απολαμβάνεις τα ωραία πράγματα.

6. ΙΠΠΩΝΑΞ

Πιθανώς οι επιδοκιμαστικές αναφορές στον Πλάτωνα και Αριστοτέλη για τον Θέογνη ως ηθικολόγο ήταν εκείνες που εξασφάλισαν την επιβίωση του βιβλίου του στη διάρκεια της βυζαντινής εποχής. Τέτοια προστατευτική ετικέτα δεν υπήρξε ούτε ήταν δυνατό να επισυναφθεί στο έργο του Ιππώνακτα από την Έφεσο· κι αν ακόμη ήταν ευνοούμενος των αλεξανδρινών ποιητών και φιλολόγων (που φαίνεται να είχαν παραμελήσει εντελώς τον Θέογνη), το έργο του σώζεται μονάχα σε αποσπάσματα. Ο υβριστικός του τόνος και το κάθε άλλο παρά εποικοδομητικό υλικό δεν μπορούσε να περιμένει κανείς να κερδίσει την έγκριση των Χριστιανών πατέρων, αλλά δεν ήταν επίσης αρεστά

στον τελευταίο φανατικό εκπρόσωπο της ειδωλολατρείας, τον αυτοκράτορα Ιουλιανό. Ήθελε τους ιερείς του να 'απέχουν όχι μόνο από αισχρές και λάγνες πράξεις αλλά επίσης από την ομιλία και την ανάγνωση έργων του ίδιου χαρακτήρα. Κανένας μυημένος δεν θα διαβάσει τον Αρχίλοχο και τον Ιππώνακτα ή όποιονδήποτε από τους συγγραφείς που καταγίνεται με τα ίδια θέματα'... (*Έπιστ.* 48). Το γεγονός ότι η ιωνική διάλεκτος του ποιητή και το πολύγλωσσο λεξιλόγιό του ήταν ακατάλληλα για ένα εκπαιδευτικό σύστημα που τόνιζε την αττική καθαρότητα εξηγεί επίσης γιατί το κείμενό μας του Ιππώνακτα, χώρια από τις πρόσφατες ανακαλύψεις παπύρων, είναι μια άθλια συλλογή αποσπασμάτων, που κανένα δεν περιλαμβάνει περισσότερους από έξι πλήρεις συνεχείς στίχους και πολλές μονάχα σύντομες φράσεις ή απλές λέξεις.

Οι πηγές μας αναφέρουν δύο 'βιβλία'· αυτά είναι πιθανόν τα βιβλία της αλεξανδρινής έκδοσης. Αν ήταν κάτι όπως οι *Ίαμβοι* του Καλλίμαχου, που στο εισαγωγικό ποίημα φέρνει τον Ιππώνακτα πίσω από τον Άδη δίνοντας στους αλεξανδρινούς λογίους ένα κομμάτι του πνεύματός του, το περιεχόμενο ήταν χωριστά ποιήματα σε μια ποικιλία θεμάτων και σ' ένα ευρύ φάσμα μέτρων. Τα αποσπάσματά μας περιέχουν ιαμβικά τρίμετρα, τροχαϊκά τετράμετρα, εξάμετρα κι ένα συνδυασμό ιαμβικού τριμέτρου με ένα μικρότερο δακτυλικό στίχο.

Οι περισσότεροι ποιητές της αρχαϊκής περιόδου, ανεξάρτητα από την προέλευσή τους ή το λογοτεχνικό είδος που καλλιέργησαν, επηρεάστηκαν πολύ από την παράδοση του ιωνικού έπους και ιδιαίτερα από τον κύριο εκπρόσωπό τους, τον Όμηρο. Η εξάρτηση σημειώνεται πάρα πολύ καθαρά στα ποιήματα του Βοιωτού Ησίοδου, που συνέθεσε στον ίδιο εξάμετρο όπως ο Όμηρος, και στα στενά συγγενικά ελεγειακά δίστιχα ποιητών που η καταγωγή τους είναι τόσο διαφορετική όπως η Ιωνία (Μίμνερμος και Καλλίνος), τα νησιά του Αιγαίου (Σημωνίδης από την Αμοργό και Αρχίλοχος από την Πάρο) κι η ηπειρωτική Ελλάδα (Τυρταίος από τη Σπάρτη, Θέογνης από τα Μέγαρα και Σόλων από την Αθήνα). Οι ποιητές της Λέσβου επίσης, μολονότι συνθέτουν σε μη ομηρικά μέτρα και διάλεκτο, προσαρμόζουν τα θέματα και τις τεχνικές τους, ενώ ο Αρχίλοχος, στους ιαμβικούς όπως και στους ελεγειακούς του στίχους είναι, όπως το έθεσε ο Denys Page, 'σε σπάνιες μόνο περιπτώσεις ελεύθερος για πολύ διάστημα από την επίδραση της παραδοσιακής γλώσσας του έπους'[1]. Οπωσδήποτε, ο Ιππώναξ που προερχόταν από μια ιωνική πόλη, την Έφεσο, και πήγε σε μιαν άλλη, τις Κλαζομενές, γράφει κατά το πλείστον, αν κρίνουμε από τα θλιβερά λιγοστά αποσπάσματα που μας σώζονται, σαν να μην είχε υπάρξει ποτέ ο Όμηρος. Υπάρχει μια σημα-

1. Page (1964) 159.

ντική εξαίρεση: ένα χωρίο σε εξαμέτρους το οποίο σατιρίζει ένα λαίμαργο και αποτελεί μια αστεία παρωδία του ομηρικού ύφους:

Μοῦσά μοι Εὐρυμεδοντιάδεα τὴν ποντοχάρυβδιν,
τὴν ἐν γαστρὶ μάχαιραν, ὃς ἐσθίει οὐ κατὰ κόσμον,
ἔννεφ', ὅπως ψηφῖδι < > κακὸν οἶτον ὀλεῖται
βουλῇ δημοσίῃ παρὰ θῖν' ἁλὸς ἀτρυγέτοιο. (απ. 128)

Μούσα, για τον Ευρυμεδοντιάδη, τη Χάρυβδη που καταπίνει τη θάλασσα, την κοιλιά του μαχαίρι κοφτερό, που τρώει χωρίς ευπρέπεια, τραγούδησε, πώς, καταδικασμένος με δημόσια απόφαση, θα βρει κακό θάνατο με πετροβόλημα στην παραλία της άκαρπης θάλασσας.

Αυτό είναι το μόνο κατανοητό απόσπασμα σε εξαμέτρους που έχουμε· έχουμε επίσης μερικά τροχαϊκά τετράμετρα, αλλά το κύριο μέρος του έργου του Ιππώνακτα που σώζεται είναι εκφρασμένο στο μέτρο που μπορεί να επινόησε και το οποίο εν πάση περιπτώσει έγινε το εμπορικό του σήμα: ο ιαμβικός στίχος που χωλαίνει (*σκάζων* ή *χωλίαμβος).* Είναι το ιαμβικό τρίμετρο που γνωρίζουμε από τον Αρχίλοχο, εκτός του ότι τελειώνει με σπονδείο· οι τρεις μακρές τελικές συλλαβές προκαλούν ένα σερνάμενο ή σπαστικό αποτέλεσμα.

ἐμοὶ δὲ Πλοῦτος - ἔστι γὰρ λίην τυφλός -
ἐς τὠικί' ἐλθὼν οὐδάμ' εἶπεν 'Ἱππῶναξ,
δίδωμί τοι μνέας ἀργύρου τριήκοντα
καὶ πόλλ' ἔτ' ἄλλα'· δείλαιος γὰρ τὰς φρένας. (απ. 36)

σ' εμένα ο Πλούτος —γιατί είναι θεόστραβος— όταν ήλθε σπίτι καθόλου δεν μου είπε 'Ιππώνακτα, σου δίνω τριάντα μνες ασήμι κι ακόμα πολλά άλλα' γιατ' είναι μίζερος.

Ο τόνος αυτού του αποσπάσματος είναι χαρακτηριστικός· με τον Ιππώνακτα βρισκόμαστε σ' έναν αντι-ηρωικό, στην πραγματικότητα, πολύ βρώμικο κόσμο.

Υπάρχει ένας αξιόλογος (καί μάλλον ύποπτος) παραλληλισμός ανάμεσα στις βιογραφίες και την ποιητική δραστηριότητα των δύο πιο ονομαστών συγγραφέων ιάμβων, του Ιππώνακτα και του Αρχίλοχου. Ο Αρχίλοχος, απωθημένος από τον Λυκάμβη, έστρεψε τη σατιρική μανία του εναντίον πατέρα και θυγατέρων, που, μαθαίνουμε, κρεμάστηκαν από ντροπή: ο Ιππώναξ, προσβλημένος από δύο γλύπτες, τον Βούπαλο και Άθηνη* από τη Χίο, που γελοιογράφησαν τα άσχημα χαρακτηριστικά του, τους έσπρωξε σε αυτοκτονία με τις επιθέσεις των ιάμβων του. Δεν ξέρουμε τίποτα περισσότερο για τον

* Το όνομα στα αρχαία Ελληνικά είναι *Ἄθηνις, -ιδος.*

Λυκάμβη και τις κόρες του απ' ό,τι μας λέει ο Αρχίλοχος, αλλά ο Βούπαλος κι ο Άθηνης είναι γνωστοί από άλλες πηγές· ήταν σε δράση στα νησιά του Αιγαίου στα μέσα και τα τελευταία χρόνια του 6ου αι. π.Χ. Ο Πλίνιος απορρίπτει την ιστορία ότι κρεμάστηκαν – quod falsum est (= πού είναι λανθασμένο)– κι αναφέρει ένα άγαλμα υπογραμμένο απ' αυτούς στη Δήλο (*Ν.Η.* 36.5.11-13)· ο Παυσανίας μας λέει ότι υπήρχε ένα άγαλμα των Χαρίτων από τον Βούπαλο στη συλλογή έργων τέχνης των ελληνιστικών βασιλέων της Περγάμου (9.35.6). Ο Άθηνης σπάνια αναφέρεται στα αποσπάσματά μας (απ. 70.11 και ίσως απ. 1)· αλλά το όνομα του Βουπάλου επανεμφανίζεται πολλές φορές (τρεις φορές στο απ. 95, για παράδειγμα). Εμφανίζεται σε ό,τι πιθανώς ήταν ο πρώτος στίχος του βιβλίου του Ιππώνακτα (απ. 1)· αλλού ο Βούπαλος κατηγορείται ότι πλαγιάζει με τη μητέρα του (*ὁ μητροκοίτης*, απ. 12) και σ' ένα άλλο απόσπασμα ο Ιππώναξ φαντάζεται μιαν αντιπαράσταση μαζί του: 'κρατείστε τα ρούχα μου· θα βγάλω το μάτι του Βούπαλου' *λάβετέ μεο ταἰμάτια, κόψω Βουπάλῳ τὸν ὀφθαλμόν* (απ. 120), στίχος που πιθανώς ενώνεται μ' έναν άλλο· 'γιατί χτυπώ και με τα δυο μου χέρια και δεν αποτυγχάνω το στόχο' *ἀμφιδέξιος γάρ εἰμι κοὐκ ἁμαρτάνω κόπτων* (απ. 121).

Εκτός από τους δύο γλύπτες, ένας ζωγράφος, κάποιος Μιμνής, συγκαταλέγεται επίσης ανάμεσα στα θύματα της ιππωνάκτειας λοιδορίας. Επιτιμάται γιατί σε πολεμικό πλοίο ζωγράφισε ανάποδα ένα φίδι – να κοιτάζει πίσω προς τον κυβερνήτη στην πρύμνη αντί προς τα εμπρός προς την κατεύθυνση του εχθρού.

> Μιμνή, άθλιε διεστραμμένε να μη ζωγραφίζεις πια το φίδι στο τοίχωμα της τριήρους με τα πολλά καθίσματα (των κωπηλατών) στραμμένο από το έμβολο προς τον κυβερνήτη· γιατί αυτό θάναι συμφορά και κακοσημαδιά παιδί δούλων και κατακάθι (της κοινωνίας), τον κυβερνήτη αν το φίδι τον δαγκώσει στο αντικνήμιο (= καλάμι της κνήμης). (απ. 28)

Μια άλλη μορφή σ' αυτή την εποποιία της ταπεινής ζωής (αν πραγματικά έχει βάση δεν ξέρουμε) είναι μια γυναίκα της οποίας το ομηρικό και το σκόπιμα χρησιμοποιούμενο όνομα βρίσκεται σε μοναδική διαφωνία με τη συμπεριφορά και τον περίγυρό της. Σχετίζεται με κάποιο απατηλό σχέδιο του Βουπάλου στο απ. 12, αλλά αλλού εμφανίζεται σε στενό φιλικό σύνδεσμο με τον Ιππώνακτα. 'Αφού σκύψεις σε μένα προς το λυχνάρι Αρήτη...' *κύψασα γάρ μοι πρὸς τὸ λύχνον Ἀρήτη* (απ. 17) προέρχεται προφανώς από ερωτικά συμφραζόμενα και μπορεί να είναι από το ίδιο ποίημα στο οποίο ο Ιππώναξ λέει:

ἐγὼ δὲ δεξιῷ παρ' Ἀρήτην
κνεφαῖος ἐλθὼν ῥωδιῷ κατηυλίσθην. (απ. 16)

κι εγώ όταν σκοτείνιασε πήγα στης Αρήτης μ' έναν ερωδιό - καλό οιωνό - κι έμεινα κοντά της.

Φαίνεται ότι ακολούθησε μια συντροφιά για πιοτό, τέτοιας χυδαιότητας που ακαταμάχητα θυμίζει τον François Villon και τη *χονδρή* Margot του en ce bordeau ou tenons nostre estat*.

ἐκ πελλίδος πίνοντες· οὐ γὰρ ἦν αὐτῇ
κύλιξ, ὁ παῖς γὰρ ἐμπεσὼν κατήραξε,
ἐκ δὲ τῆς πέλλης
ἔπινον· ἄλλοτ' αὐτός, ἄλλοτ' Ἀρήτη
προὔπινεν. *(απ. 13, 14)*

πίνοντας απ' το καρδάρι· γιατί δεν είχε κρασοπότηρο (= κύλικα), επειδή το παιδί έπεσε και το θρυμμάτισε... Κι από την καρδάρα έπιναν· κάποτε αυτός, κάποτε η Αρήτη έκανε πρόποση.

Υπάρχει και μια άλλη 'γραμμή' διαλόγου που μπορεί να ταιριάζει σ' αυτά τα συμφραζόμενα: 'Γιατί κοιμήθηκες μ' εκείνο τον άθλιο τον Βούπαλο;' *τί τῷ τάλαντι Βουπάλῳ συνοίκησας;* (απ. 15).

Άλλα αποσπάσματα μας δίνουν περισσότερες γρήγορες ματιές της ζωής στα χαμηλά στρώματα των Κλαζομενών. Ένας πάπυρος γεμίζει δύο γνωστά ήδη αποσπάσματα για να δημιουργήσει μια αινιγματική αλλά συναρπαστική περιγραφή ενός καυγά που διακόπτεται από την εμφάνιση του Ερμή κι ακολουθείται από ό,τι φαίνεται σαν ένας νομικός ελιγμός κάποιου είδους.

Στο στ. 2 γίνεται λόγος για ξυλοκόπημα κι η είσοδος του Ερμή γίνεται στο στ. 9.

κι ο Ερμής αφού ακολούθησε στου Ιππώνακτα...
(στ. 17 κ.ε.) κι αυτός αφού έφτασε με τρεις μάρτυρες όπου ο μυστήριος πουλάει λιανικώς το κρασί, βρήκε έναν άνθρωπο να σκουπίζει το μαγαζί — με τη βάση ενός αγκαθωτού θάμνου γιατί δεν υπήρχε σάρωθρο. (απ. 79)

Δεν είναι ένας πολύ άνετος κόσμος· κάποιος 'δεν σταματά ποτέ να ζεσταίνει τις φουσκάλες από το κάψιμο κοντά στη θράκα' (απ. 59) κι ο Ιππώναξ προσεύχεται στον Ερμή για ζεστά ρούχα:

Ἑρμῆ, φίλ' Ἑρμῆ, Μαιαδεῦ, Κυλλήνιε,
ἐπεύχομαί τοι, κάρτα γὰρ κακῶς ῥιγῶ
και βαμβαλύζω...

* = 'σ' αυτό το μπορντέλο όπου βρισκόμαστε'.

δὸς χλαῖναν Ἱππώνακτι καὶ κυπασσίσκον
καὶ σαμβαλίσκα κἀσκερίσκα καὶ χρυσοῦ... *(απ. 32)*

Ερμή, φίλε Ερμή, γιε της Μαίας από την Κυλλήνη, σε παρακαλώ, επειδή κρυώνω κι υποφέρω πάρα πολύ και χτυπούν τα δόντια μου απ' το κρύο... δώσε στον Ιππώνακτα πανωφόρι και κοντογούνι και σάνταλα και μποτίνια με γούνα και χρυσό...

Ένα εμφανές χαρακτηριστικό του ύφους του Ιππώνακτα είναι η χρήση λέξεων που είναι παρμένες από τις μη ελληνικές γλώσσες της ιωνικής ενδοχώρας και της Ανατολής γενικότερα. Στο απ. 79.18 η λέξη *ἔρπιν* είναι αιγυπτιακή και στην προσευχή του Ερμή τα ονόματα των μερών της ένδυσης και υπόδησης προέρχονται όλα από Ανατολικές γλώσσες. Ένα απόσπασμα (125) χρησιμοποιεί μια λέξη για το 'ψωμί' *–βέκος–* που γνωρίζουμε από μια ονομαστή ιστορία στον Ηρόδοτο (2.2) ότι ήταν Φρυγική.

Ο Ιππώναξ μπορεί ακόμη να προσφωνεί τον Δία μ' έναν ξένο τίτλο, *πάλμυς*: 'ω Δία, πατέρα Δία, ρήγα των Ολύμπιων θεών, γιατί δεν μου έδωσες χρήματα...;' (απ. 38). Όμοια ο Ερμής προσφωνείται μ' έναν τίτλο *–Κανδαῦλα–* που ο Ιππώναξ προσδιορίζει ως λυδικό (απ. 3a) κι ακούμε επίσης για την κόρη του Δία Κυβήβη (απ. 127). Τέτοια γλωσσικά δάνεια ήταν σχεδόν σίγουρα τυπικά γνωρίσματα των Ελληνικών που μιλούσαν στις ιωνικές πόλεις· η εμφάνισή τους στα ποιήματα ενδυναμώνει το ζωηρό τοπικό χρώμα που είναι μια από τις γοητείες των κάπως ανυπόληπτων αυτών αποσπασμάτων - γρήγορες ματιές (τις μόνες που έχουμε) στην καθημερινή ζωή των ανατολικών ελληνικών πόλεων. Ένα πολύ φθαρμένο απόσπασμα (42) φαίνεται να δίνει οδηγίες σ' έναν ταξιδιώτη που πάει δυτικά μέσα από τη Λυδία προς τη Σμύρνη· θα περάσει τους τάφους, τα μνημεία και τις στήλες των Λυδών βασιλέων (ο Γύγης είναι ο μόνος για τον οποίο μπορούμε να είμαστε βέβαιοι). Ένα άλλο απόσπασμα (50) μιλά για κάποιον 'που ζει πίσω από την πόλη, στη Σμύρνη, ανάμεσα στην Τραχιά και τη Λεπρή ακτή'. (Η Σμύρνη, μας πληροφορεί ο Στράβων, που αναφέρει τους στίχους αυτούς, δεν είναι η μεγάλη πόλη με το όνομα αυτό αλλά μέρος της Εφέσου.) Ένας στίχος μας υπενθυμίζει ότι η ευημερία των πόλεων αυτών βασιζόταν στο εμπόριο από τη θάλασσα: 'καλαφατίζοντας την τρόπιδα με πίσσα και μαλαγμένο κερί' *ἔπειτα μάλθῃ τὴν τρόπιν παραχρίσας** (51), κι ένα άλλο χωρίο ότι η παραθαλάσσια Μ. Ασία ήταν ένα από τα προμηθευτικά κέντρα για την αγορά των δούλων:

καὶ τοὺς σολοίκους ἢν λάβωσι περνᾶσι,
Φρύγας μὲν ἐς Μίλητον ἀλφιτεύσοντας. *(απ. 27)*

* = αφού άλειψε την τρόπη με μάλθα (= μείγμα πίσσας και κεριού).

> κι αν πιάσουν ξένους τους πουλάνε, τους Φρύγες για να δουλέψουν τους αλευρόμυλους στη Μίλητο.

Η παρουσία πολλών τέτοιων δούλων στις ιωνικές πόλεις μπορεί να εξηγήσει τις συχνές αναφορές στα ποιήματα για μη-Έλληνες: μια γυναίκα ντυμένη με κοραξικό* μανδύα (απ. 2), μια σκοτεινή (και αισχρή) αναφορά στους Σίνδους της Μαύρης Θάλασσας – *Σινδικὸν διάσφαγμα* (απ. 2a), μια γυναίκα που μιλάει Λυδικά (απ. 92).

Όλοι οι χαρακτήρες των σκαριφημάτων αυτών της ταπεινής ζωής δεν ζουν στην πόλη· έχουμε ένα απόσπασμα που φαίνεται να είναι η φωνή ενός ανθρώπου που αναγκάστηκε στον τρόπο ζωής χωρικού από τη σπατάλη ενός από τους γιους του:

> γιατί ο ένας απ' αυτούς όλες τις μέρες του περνούσε τρώγοντας με την ησυχία του και με σταθερή ροή τόνους και μυττωτό** σαν να ήταν Λαμψακηνός ευνούχος κι έτσι κατέφαγε την περιουσία της οικογένειας· ώστε πρέπει να σκάβω πέτρες στο βουνό χορταίνοντας με σύκα και κριθαρένιο ψωμί, δουλικό χορτάρι. (απ. 26)

Ένα άλλο απόσπασμα μπορεί να είναι εν μέρει ο κατάλογος αυτού που ο δυσαρεστημένος αυτός ομιλητής δεν έχει πια να φάει:

> ...μασώντας ούτε πέρδικες ούτε και λαγούς χωρίς να καρυκεύω τις τηγανίτες με σουσάμι κι ούτε να βουτάω στο μέλι τους... (απ. 26a)

Αλλά αν το φαγητό παίζει μεγάλο μέρος στον κόσμο του Ιππώνακτα, το ίδιο συμβαίνει με την αντίθετη πορεία, την κένωση· μέχρι τον Αριστοφάνη δεν συναντούμε ξανά τόσο ποικίλο σκατολογικό λεξιλόγιο. Πλήρως αντάξιο του Αριστοφάνη είναι το σύνθετο *μεσσηγυδορποχέστης* (απ. 114c) που αναφέρεται στον άπληστο με την εξήγηση: '*ὁ μεσοῦντος τοῦ δείπνου πολλάκις ἀποπατῶν, ὅπως πάλιν ἐμπίμπληται*'. Αλλού κάποιος 'έκρωζε όπως η χαλκοκουρούνα στην κοπριά' (απ. 61) και στο απ. 155 κάποιος κάνει κάτι απ' όπου δεν μπορεί σχεδόν κανείς να βγάλει νόημα (αλλά οπωσδήποτε επιλήψιμο) 'όπως η σαύρα στην κοπριά'. Το αριστοφανικό ρήμα *τιλάω* και τα σύνθετά του εμφανίζονται συχνά (απ. 73-4, 79.6, 86.2).

Ένας τέτοιος ποιητής θα ανέμενε κανείς ότι θα ήταν αχαλίνωτος σε σεξουαλικά ζητήματα αλλά είναι μονάχα τα τελευταία χρόνια που τα παπυρικά αποσπάσματα έχουν επιβεβαιώσει αυτό που τα λίγα αποσπάσματα της

* = που σχετίζεται με τους Κοραξούς, ένα Κολχικό φύλο.

** = 'πικάντικο πιάτο από τυρί, μέλι, σκόρδο κλπ. λιωμένα σ' ένα είδος ζύμης', βλ. LSJ στη λ.

έμμεσης παράδοσης με ερωτικό περιεχόμενο (κατά το πλείστο λεξικογραφικά λήμματα) φαίνονταν να εισηγούνται – ότι ο Ιππώναξ είναι μεγάλος μάστορας της πορνογραφικής μυθιστορίας. Ένας φθαρμένος πάπυρος μας δίνει μια βασανιστική αλλά γεμάτη κενά απεικόνιση αυτού που φαίνεται να είναι μια ερωτική συνάντηση που διακόπηκε απότομα.

Ένα δυσνόητο (και σίγουρα αισχρό) χωρίο για ένα λουκάνικο ακολουθεί η φράση 'λέγοντας στον Βούπαλο να πάει στον κόρακα...' και δυο στίχους αργότερα 'και τη στιγμή ακριβώς που αρχίζαμε τη δουλειά...' *καὶ δὴ 'πὶ τοῖς ἔργοισιν εἴχομεν*... (84). Ένα άλλο απόσπασμα (92) κατορθώνει να συνδυάσει δύο από τα θέματα του Ιππώνακτα, 'σεξ' και κένωση, σε μια άγρια σκηνή που μπορεί ωραία να υπήρξε το πρότυπο για το επεισόδιο της Oenothea στο *Satyricon* του Πετρώνιου (138). Ο πάπυρος, για άλλη μια φορά, είναι αποσπασματικός· το τέλος στο δεξί μέρος των στίχων λείπει κι η ερμηνεία είναι δύσκολη. Αλλά προφανώς μια γυναίκα, που συστήνεται ως 'ομιλούσα Λυδικά' (*λυδίζουσα*), εκτελεί κάποια μαγική και αισχρή τελετή στον αφηγητή (περιλαμβάνει, εκτός από κάποια δυσνόητη επιχείρηση πρωκτού, χτύπημα των γεννητικών του οργάνων με κλωνάρι συκιάς)· ο αντικειμενικός σκοπός, ίσως είναι, όπως στο *Satyricon*, να αποκαταστήσει τη χαμένη του σεξουαλική ικανότητα. Στον Ιππώνακτα, ωστόσο, όλα αυτά διαδραματίζονται σ' ένα αποχωρητήριο (η μυρωδιά του ξεχωρίζει για μνημόνευση)· ο πρωταγωνιστής πιτσιλίζεται με ακαθαρσίες κι αυτό προκαλεί εισβολή κοπροσκαθαριών – έρχονται 'βομβίζοντας, περισσότερα από πενήντα' – για να δώσουν ένα 'φινάλε' αντάξιο του Rabelais.

Το κλωνάρι της συκιάς (*κράδη*) με το οποίο διεγείρεται ο αφηγητής στο χωρίο αυτό εμφανίζεται και σ' ένα άλλο πλαίσιο, τη θρησκευτική τελετή της απέλασης του αποδιοπομπαίου τράγου, του *φαρμακοῦ*. Ο όψιμος βυζαντινός λόγιος Τζέτζης, που αναφέρει τα σχετικά χωρία (φτάνουν τους δέκα στίχους = απ. 5-10) μας λέει ότι σ' εποχή πείνας ή επιδημίας οι 'αρχαίοι' επέλεγαν 'τον πιο άσχημο άνθρωπο' κι ύστερα από διάφορες τελετές που αναφέρονται από τον Ιππώνακτα, τον έκαιγαν και διασκόρπιζαν τη στάχτη του στη θάλασσα. Οι δύο τελευταίες λεπτομέρειες, ωστόσο, δεν προέρχονται από τον Ιππώνακτα και στην πραγματικότητα η μοίρα του *φαρμακού* σε τέτοιες τελετές είναι ακόμη θέμα αμφιλεγόμενο – μπορεί να ήταν απλώς μια τελετουργική απέλαση. Οπωσδήποτε τα χωρία του Ιππώνακτα δεν είναι περιγραφές των τελετών αλλά υπαινιγμοί σ' αυτές, συχνά για σκοπούς σύγκρισης. 'Χτυπώντας μέσα στο χειμώνα και ξυλοκοπώντας με κλάδο συκιάς ή στελέχη σκύλλας, όπως τον *φαρμακό*... σύκα και δημητριακά και τυρί, αυτά που τρώει ο *φαρμακός*...' Ένα χωρίο –'Και στα γεννητικά του όργανα, την ώρα που απελαύνεται, ας ραβδιστεί εφτά φορές ο *φαρμακός*'– φέρνει στο νου τη συνταγή της κυρίας από τη Λυδία για την αποκατάσταση της σεξουαλικής ικανότητας στο

αισχρό απόσπασμα. Τι σημαίνουν όλ' αυτά στη ζωή των χαρακτήρων του Ιππώνακτα δεν γνωρίζουμε· ίσως να είναι μέρη μιας κατάρας ενάντια στον Βούπαλο και Άθηνη, ίσως ο Ιππώναξ βλέπει τον εαυτό του στο ρόλο του θύματος· σ' ένα απόσπασμα (απ. 37) κάποιος 'έδινε διαταγή να χτυπάνε και να πετροβολούν τον Ιππώνακτα' *ἐκέλευε βάλλειν καὶ λεύειν Ἱππώνακτα*.

Ο τόνος των αποσπασμάτων δεν είναι πάντοτε προσβλητικός ή αισχρός, ούτε και το φόντο πάντοτε βρώμικο. Ένας ωραίος στίχος, τόσο καθαρός, μελωδικός και λιτός όπως ένας στίχος της Σαπφώς, μιλάει για τη λαχτάρα για κάποιο κορίτσι: 'Μόνο να είχα μια κοπελιά, όμορφη και τρυφερή' *εἴ μοι γένοιτο παρθένος καλή τε καὶ τέρεινα* (απ. 119)· ένας άλλος (μια ομηρική ανάμνηση κατ' εξαίρεση) έχει επική ποιότητα:

ἐπ' ἁρμάτων τε καὶ Θρεϊκίων πώλων
λευκῶν †δείους κατεγγὺς† Ἰλίου πύργων*
ἀπηναρίσθη Ῥῆσος, Αἰνειῶν πάλμυς... (απ. 72.5-7)

[Ήλθε] απάνω στο άρμα του και τα άσπρα θρακικά άλογα, αλλά στον ύπνο του, κοντά στους πύργους του Ιλίου, σφάχτηκε ο Ρήσος, ο ρήγας των Αινειών...

Αλλά φυσικά δεν γνωρίζουμε τα συμφραζόμενα, που μπορεί να ήταν αποφασιστικά για την κατανόηση των στίχων αυτών. Ένα παπυρικό απόσπασμα (απ. 102), για παράδειγμα, περιέχει στοιχεία που αποπνέουν όμοιο επικό τόνο αλλά πολύ σύντομα το διαψεύδουν με την προσθήκη αταίριαστων λεπτομερειών. Οι φράσεις '...ύδρα στη Λέρνα ...σύντριψε τον κάβουρα...' προφανώς εξυμνούν έναν από τους άθλους του Ηρακλή αλλά λίγους στίχους αργότερα διαβάζουμε το όνομα Κίκων, ενός χαρακτήρα γνωστού σ' εμάς από άλλα αποσπάσματα (4, 78, 102, 118) σαν ένας από το θίασο των κακόφημων χαρακτήρων που είναι συχνοί όχι στον ηρωικό κόσμο, αλλά στον κόσμο του Ιππώνακτα.

Ο Ιππώναξ παραμένει ένα μυστήριο. Έχουμε χάσει τη μήτρα αυτών των γοητευτικών αλλά αμήχανων αποσπασμάτων· αποκομμένα από το πλαίσιό τους μας αφήνουν σε αμφιβολία αν πρέπει να τα πάρουμε σοβαρά ως αυτοβιογραφικό υλικό (απίθανο, αλλά έχει γίνει), ή ως πλήρη μυθιστοριογραφία (αλλά δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Βούπαλος κι ο Άθηνης ήταν πραγματικά πρόσωπα) ή ως μέρος μιας λογοτεχνικής προσαρμογής κάποιου τελετουργικού υβρεολογίου (ένας *κῶμος* ή κάτι όμοιο), ή ως δραματικά σενάρια κάποιας υβριστικής πρωτο-κωμικής εκτέλεσης. Οτιδήποτε κι αν ήταν, είναι μια δυνατή υπόμνηση για την ποικιλία και τη ζωτικότητα της αρχαϊκής ελληνικής λογοτεχνίας και για το πόσα πολλά πράγματα έχουμε χάσει.

* Η μετάφραση σύμφωνα με τη γραφή *ἰαύων* αντί *δείους*.

6
ΑΡΧΑΪΚΗ ΧΟΡΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

1. Η ΦΥΣΗ ΤΗΣ ΠΡΩΙΜΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

Από τον Αλκμάνα στον 7ο αιώνα ως τον Τιμόθεο στην αρχή του 4ου, το χορικό λυρικό ποίημα παραμένει ένα σημαντικό λογοτεχνικό είδος. Χοροί που τους αποτελούσαν πολίτες –άντρες, αγόρια, γυναίκες, ή κορίτσια– καθώς και συντεχνίες επαγγελματιών[1] εκτελούσαν αυτά τα ποιήματα που τραγουδιούνταν από έναν όμιλο χορευτών σε δημόσιες θρησκευτικές γιορτές ή σε σπουδαία οικογενειακά γεγονότα, όπως οι γάμοι ή οι κηδείες. Επειδή οι γιορτές προς τιμήν των θεών υμνούσαν επίσης την αστική ζωή της πόλης, το χορικό άσμα έπαιξε πρωτεύοντα ρόλο στην επιβεβαίωση των αξιών και της αλληλεγγύης της κοινότητας. Ο σύνδεσμος ανάμεσα στη μουσική και τις ηθικές αξίες, στην πραγματικότητα, παραμένει ισχυρός σ' όλη την αρχαϊκή και κλασική περίοδο. Όπως ένα μεγάλο μέρος της πρώιμης ελληνικής ποίησης, το χορικό λυρικό άσμα είναι στην αντίληψη, την έκφραση και τον προσανατολισμό πιο πολύ δημόσιο παρά προσωπικό. Από την άποψη αυτή διαφέρει από τη μονωδία, που είναι πολύ περισσότερο έκφραση της προσωπικής συγκίνησης.

Τα βασικά είδη και οι υποδιαιρέσεις του χορικού άσματος μαρτυρούνται ήδη στον Όμηρο και αναμφίβολα φτάνουν πίσω πολύ πριν από τη μαρτυρία της λογοτεχνίας[2]. Η Ασπίδα του Αχιλλέα στην *Ιλιάδα* περιγράφει ένα τραγούδι του γάμου (*ὑμέναιος Ιλ.* Σ 491-6), ένα τραγούδι συγκομιδής που συνοδεύεται από χορό (Σ 569-72), και μια περίτεχνη εκτέλεση χορού και τραγουδιού από νέους και νέες στην Κνωσό (Σ 590-606). Στην *Οδύσσεια* ο βάρδος Δημόδοκος τραγουδά το περίφημο άσμα για τον αθέμιτο έρωτα του Άρη και της Αφροδίτης ενώ ολόγυρά του όλοι οι νέοι Φαίακες χορεύουν στο ρυθμό του (Θ 262 κ.ε.). Τα χωρία αυτά εξυπονοούν μια στενή διασύνδεση της μουσι-

1. Π.χ. οι Ονιτάδες στη Μίλητο κι οι Ευνείδες στην Αθήνα: βλ. Schmid-Stählin I 1.452.
2. Webster (1970*a*) 46-55.

κής, του χορού και της ποίησης μέσα στο χορικό λυρικό ποίημα. Το μοιρολόι για τον Έκτορα στην *Ιλιάδα* Ω 720-76 διευκρινίζει το *θρήνο* και αντανακλά επίσης την τυπική δομή του: ένας *ἀοιδός* τραγουδά πρώτος (*ἐξάρχει, ἔξαρχος*)· ακολουθείται από τη συλλογική φωνή του χορού που συμμετέχει σ' ένα είδος επωδού· (*Ιλ.* Ω 720, 723, 747, 761, 776· πβ. και *Ιλ.* Α 604, *Οδ.* ω 60,Ύμνος στον Απόλλωνα 1.189) μπορεί ακόμη να δείχνει τη διαίρεση τέτοιων ασμάτων σε στροφές, των οποίων η διαμόρφωση, η μετρική και πιθανώς η χορεογραφική δομή επαναλαμβάνεται με διαφορετικά λόγια. Μόνο αργότερα, πιθανόν με τον Στησίχορο στις αρχές του έκτου αιώνα, αναπτύσσεται η τριαδική σύνθεση. Είναι μια πιο περίτεχνη στροφική διαρρύθμιση, που αποτελείται από μία στροφή, την αντιστροφή που αντιστοιχεί, και μια επωδό, η τελευταία σ' ένα συγγενικό αλλά ελαφρά παραλλαγμένο μέτρο.

Εκτός από το τραγούδι του γάμου, το χορευτικό τραγούδι, τον θρήνο και τον παιάνα (*Ιλ.* Α 472-4, ένα τραγούδι προς τιμήν του Απόλλωνα), η χορική ποίηση περιλαμβάνει επίσης το παρθένειο, το προσόδιο, τον ύμνο, τον διθύραμβο (προς τιμήν του Διονύσου). Λίγο αργότερα και πιο κοσμικό στο χαρακτήρα εμφανίζεται το εγκώμιο (τραγούδι για εξύμνηση ανθρώπων, όχι θεών) και το σκόλιο (λαϊκό τραγούδι που τραγουδιόταν στα συμπόσια)[1].

Η διαίρεση ανάμεσα σε χορικό άσμα και μονωδία είναι βολική, αλλά τεχνητή, γιατί πολλοί ποιητές συνέθεταν τραγούδια και των δύο τύπων. Ο Αλκμάν, κυρίως χορικός ποιητής, συνέθεσε ερωτικά ποιήματα, μερικά από τα οποία μπορεί να ήταν μονωδικά. Οι ποιητές μονωδιών Σαπφώ, Αλκαίος και Ανακρέων συνέθεταν χορικά άσματα: τραγούδια του γάμου, ύμνους και παρθένεια. Ο ελεγειακός και ιαμβικός ποιητής Αρχίλοχος μπορεί να έχει συνθέσει διθυράμβους (120 *IEG*) και παιάνες (121 *IEG*)[2].

Οι πολυάριθμες τοπικές και θρησκευτικές γιορτές —τα Κάρνεια και Υακίνθια στη Σπάρτη, τα Αδράστεια στη Σικυώνα, τα Ιολάια στη Θήβα, τα Αδώνια στη Λέσβο— παρείχαν τις δημόσιες ευκαιρίες για χορικό άσμα. Το χορικό άσμα έπαιξε επίσης σημαντικό μέρος στους μεγάλους κοσμοπολίτικους εορτασμούς, όπως εκείνοι των Δελφών και της Ολυμπίας ή η εορτή στη Δήλο προς τιμήν του Απόλλωνα που περιγράφεται ζωηρά στον *Ομηρικό Ύμνο εις Απόλλωνα* (146-73). Με τη σταθερή αγάπη του Έλληνα για συναγωνισμό, ποιητές και χοροί διαγωνίζονταν συχνά ο ένας με τον άλλο για το βραβείο.

Ο ποιητής (*ἀοιδός*) συνέθετε και τη μουσική και τα λόγια. Διηύθυνε

1. Για πιο λεπτομερή συζήτηση των ιδιαιτέρων ειδών βλ. *GLP* 4-9· Smyth (1900) Εισαγ. xxiii-cxxxiv.

2. Πβ. Ίβυκος 296 *PMG*· Ανακρ. 500, 501, 502b *PMG*. Γενικά *GLP* κ.ε.· Webster (1970*a*) 63-5, 79.

επίσης τον χορό, που τον οδηγούσε ο *χορηγός* και που ποίκιλλε από επτά ως πενήντα μέλη, που τραγουδούσαν και χόρευαν τα λόγια στους ήχους συνοδείας οργάνων λύρας και αυλού. Όπως μαρτυρούν τα αποσπάσματα που σώζονται, ο πλούτος της εορταστικής περιβολής –αμφίεση, κοσμήματα, χτένισμα, μουσικά όργανα με πλούσια διακόσμηση– ήταν σπουδαίο χαρακτηριστικό της εκτέλεσης (πβ. Αλκμ. 1.64 κ.ε. *PMG*· *Ύμνος εις Απόλλωνα* 182-5). Η ποίηση του Αλκμάνα κάνει συχνά υπαινιγμό στις κινήσεις του χορού των τραγουδιστών-εκτελεστών (π.χ. 3.9, 3.70 *PMG*).

Επειδή η αρχαϊκή χορική λυρική ποίηση αναπτύχθηκε ειδικά στις περιοχές της Πελοποννήσου και της Δυτ. Ελλάδας που μιλούσαν Δωρικά, η διάλεκτός της παρέμεινε δωρική, σ' αντίθεση με τη μονωδία, που ακολουθούσε την τοπική διάλεκτο του ποιητή. Υπάρχουν λίγες εξαιρέσεις: ο Αλκμάν, ο παλαιότερος χορικός ποιητής του οποίου σώζεται μέρος του έργο του, συνέθεσε στην τοπική λακωνική διάλεκτο*· και μερικοί Βοιωτοί ποιητές του έκτου ή του πρώιμου πέμπτου αιώνα συνέθεσαν επίσης στις διαλέκτους τους (*PMG* 692-4). Από τον Στησίχορο και ύστερα, ωστόσο, κι ακόμη σε μερικά ποιήματα του Αλκμάνα, η χορική ποίηση έχει την τάση να γράφεται σε μια λίγο πολύ συμβατική λογοτεχνική δωρική, που δέχεται πολλά δάνεια από την παλιά ιωνική γλώσσα του ομηρικού έπους και μία κάποια πρόσμιξη αιολικών τύπων, οι τελευταίοι πιο συχνοί στο Βοιωτό Πίνδαρο παρά αλλού. Η διάλεκτος, με άλλα λόγια, επέτρεπε στο λογοτεχνικό είδος να υπερβαίνει τα τοπικά ή περιφερειακά σύνορα και να τονίζει την πανελλήνια όψη των εορτών στην Ολυμπία ή τους Δελφούς.

Παρά τις αλλαγές με τον καιρό και το διαφορετικό πνεύμα και τις συμβατικότητες των διαφόρων τύπων λατρευτικών ασμάτων, μεγάλο μέρος στο χορικό λυρικό άσμα παραμένει σταθερό: μυθικές διηγήσεις θεών και ηρώων· γνωμικοί στοχασμοί για την ηθική συμπεριφορά, οι περιορισμοί των θνητών, η φύση της ανθρώπινης κατάστασης· σχόλια για την τέχνη του άσματος, τους προκατόχους, την επιδεξιότητα του ποιητή· κάποια θρησκευτική ατμόσφαιρα, ακόμη και στις κοσμικοποιημένες μορφές του έκτου και πέμπτου αιώνα[1]. Εκφράσεις που φανερώνουν προσωπικά αισθήματα, δεν είναι ασυνήθιστες, έχουν την τάση να είναι πιο στυλιζαρισμένες και λιγότερο συναισθηματικές από τη μονωδία. Πρόσφατη έρευνα έχει δείξει πόσο παραπλανητικό μπορεί να είναι το να παίρνει κανείς δηλώσεις στο πρώτο πρόσωπο, ακόμη όταν δεν γίνονται εξ ονόματος του χορού, ως σκέψεις των αισθημάτων του ποιητή.

* Η διατύπωση αυτή δεν είναι απολύτως ακριβής, βλ. τη συνέχεια και σ. 290.

1. Βλ. *GLP* 12 κ.ε.· Schmid-Stählin I 1,452-7· Fränkel (1975) 159 κ.ε.

Η μυθολογική διήγηση αποτελεί ένα ιδιαίτερα σημαντικό μέρος των ποιημάτων αυτών, όχι μόνο ως στολίδι, αλλά και ως επεξήγηση ηθικών κανόνων και διδαγμάτων, συχνά ενδυναμωμένο μ' ένα καταληκτικό ηθικό γνωμικό. Ο ποιητής μπορούσε να εκμεταλλευτεί μια πλούσια μυθική παράδοση, σίγουρος ότι ένα ακροατήριο που μεγάλωσε με τον Όμηρο, τον Ησίοδο, τα Κύκλια έπη θα αντιλαμβανόταν και θα εκτιμούσε τους υπαινιγμούς ή την απομάκρυνση από τις προηγούμενες εκδοχές. Ταχύτητα, επιλογή στη λεπτομέρεια, περίτεχνα σύνθετα επίθετα, διακοσμητικός πλούτος, επίθετα δανεισμένα ή προσαρμοσμένα από τον Όμηρο είναι τα πιο σταθερά χαρακτηριστικά του ύφους. Υπάρχει επίσης μια τάση προς την πυκνή σύνταξη, την απομόνωση των ζωντανών στιγμών της δράσης, δυνατές και συχνά τολμηρές μεταφορές πυκνά διατυπωμένες και βαρυσήμαντες αποφθεγματικές ρήσεις.

Οι απαιτήσεις της λατρείας δεν περιόριζαν με αυστηρότητα την πληθωρικότητα του χορικού λυρικού άσματος. Εδώ, όπως κι αλλού στην ελληνική τέχνη, η αισθητική λαμπρότητα μετρούσε περισσότερο από την ευσεβή ιεροτελεστία. Τα ανθρώπινα αισθήματα, το πάθος, η φυσική ομορφιά ανδρών και φύσης, η πόλη και οι μύθοι της βρίσκονται γενικά στο προσκήνιο. Ο εορτασμός των θεών είναι μια εύθυμη υπόθεση· όσο περισσότερη κίνηση, χρώμα, αισθησιακή λεπτομέρεια τόσο το καλύτερο. Ακόμα στον Πίνδαρο, τον πιο θρησκευτικό στο πνεύμα από τους ποιητές αυτούς, το θρησκευτικό στοιχείο είναι προσωπικό και στοχαστικό παρά λατρευτικό.

Τα ποιητικά αποσπάσματα που σώζονται κι η αναπαράσταση του χορικού εορτασμού πάνω στα αγγεία και τα γλυπτά πιστοποιούν το ενδιαφέρον για την ομορφιά των τραγουδιών, τη χάρη της όρχησής τους, τη σπουδαιότητα και της φωνητικής και της οργανικής μουσικής, το λιβάνι, το βωμό, το πλήθος (πβ. *Ύμνος εις Απόλλωνα* 152 κ.ε.· Σαπφώ 2,44.24 κ.ε.,141, 154 *PLF)*. Για μας σώζονται μόνο τα ψιλά λόγια, και πρέπει να κάνουμε μια προσπάθεια να καλύψουμε με τη φαντασία μας τα άλλα στοιχεία, που ήταν τουλάχιστον ίσης σπουδαιότητας για το αρχαίο ακροατήριο.

Οι ποιητές του πρώιμου χορικού λυρικού άσματος είναι σκιώδεις μορφές. Συνδέονται πιο στενά με την ιστορία της μουσικής παρά με τη λογοτεχνία. Μεγάλο μέρος της πληροφόρησής μας γι' αυτούς, στην πραγματικότητα, προέρχεται από το δοκίμιο *Περὶ Μουσικῆς* που αποδίδεται στον Πλούταρχο. Η Κόρινθος και η Σπάρτη είναι ιδιαίτερα σημαντικές. Από τον Κορίνθιο Εύμηλο, σύγχρονο του Αρχία, του οικιστή των Συρακουσών το 734 π.Χ., έχουμε δύο στίχους σε δακτυλικό μέτρο, μέρος ενός προσοδίου (λιτανευτικού άσματος) που γράφτηκε για τους Μεσσήνιους στη γιορτή της Δήλου (απ. 13 *EGF*, 696 *PMG*). Η πρακτική της ανάθεσης σε ξένους ποιητές στις μεγάλες διεθνείς γιορτές σίγουρα έχει μια μακρά ιστορία. Μορφές όπως ο Όλυμπος

της Φρυγίας, εφευρέτης της μουσικής κλίμακας, ο Πάμφος κι ο Ωλήν από τη Λυκία, πρώιμοι συνθέτες ύμνων (πβ. Ηρόδ. 4.35) πιθανόν σε εξαμέτρους μάλλον παρά σε λυρικά μέτρα, δεν είναι σχεδόν καθόλου τίποτα περισσότερο από απλά ονόματα.

Ο Τέρπανδρος από τη Λέσβο είναι λίγο πιο πραγματικός. Λιγοστά αποσπάσματα σώζονται, αμφίβολης γνησιότητας (697-8 *PMG*). Φημίζεται επειδή μετέτρεψε το παλιότερο τετράχορδο όργανο στην επτάχορδη κιθάρα ή λύρα, ικανή για μια ευρύτερη και πιο λεπτή ακτίνα μελωδιών. Ίδρυσε το 'πρώτο σχολείο για μουσική' στη Σπάρτη, κέρδισε μια νίκη στην πρώτη γιορτή των Καρνείων το 676 π.Χ., και υποτίθεται ότι επινόησε το σκόλιο (βλ. παρακάτω, σ. 298 κ.ε.· Ψ-Πλούτ., *Περὶ Μουσικῆς* 28). Ακόμη εν μέρει στο βασίλειο του μύθου είναι κι ένας άλλος Λέσβιος ποιητής, ο Αρίων από τη Μήθυμνα, τη θαυμαστή διάσωση του οποίου από ένα δελφίνι διηγείται ο Ηρόδοτος (1.23 κ.ε.). Η Σούδα κι ο Ευσέβιος συμφωνούν τοποθετώντας την ακμή του στο τελευταίο τέταρτο του έβδομου αιώνα. Στην Κόρινθο, υπό τον τύραννο Περίανδρο, φαίνεται ότι ύψωσε το διθυραμβικό χορικό άσμα στο επίπεδο καλλιτεχνικής σύνθεσης. Αυτά τα πρώιμα χορικά άσματα, που εμπλέκουν σατύρους σε ζωντανό διάλογο και πιθανόν κάποια μυθική διήγηση, θεωρούνται κάποτε ότι υπήρξαν μία από τις πρώιμες επιδράσεις στην ανάπτυξη της τραγωδίας (βλ. παρακάτω, σ. 346 κ.ε.)[1]. Τα αποσπάσματα που του αποδίδονται (Diehl τόμ. I.5 κ.ε.) είναι αμφίβολης γνησιότητας.

2. ΑΛΚΜΑΝ

Με τον Αλκμάνα μόνο η πρώιμη χορική λυρική ποίηση γίνεται λογοτεχνική πραγματικότητα. Είναι ο πρώτος χορικός ποιητής από τον οποίο σώζεται κάτι ουσιαστικό. Και η χρονολογία του και η καταγωγή του είναι αμφιλεγόμενα. Οι παραδοσιακές χρονολογίες ποικίλλουν ανάμεσα στον πρώιμο και ύστερο έβδομο αιώνα· πρόσφατες μαρτυρίες εισηγούνται το τέλος μάλλον παρά την αρχή του έβδομου αιώνα (βλ. το Παράρτημα). Αν ήταν αυτόχθονας Λάκωνας ή Λυδός αμφισβητούνταν επίσης από την αρχαιότητα (13a, *PMG*). Το απόσπασμα 16, *PMG*, 'Δεν ήταν αγροίκος άνθρωπος ούτε αδέξιος ... ούτε Θεσσαλός στη γενιά ούτε βοσκός από την Ερυσίχη [στην Ακαρνανία], αλλά από τις ψηλές Σάρδεις', ερμηνεύτηκε αυτοβιογραφικά, ίσως λαθεμένα (βλ. το Παράρτημα). Η προκατάληψη ενάντια στην πίστη ότι η Σπάρτη μπορούσε να είχε παραγάγει έναν αυτόχθονα ποιητή, όπως τον Αλκμάνα, μπορεί επίσης να συνέβαλε στην ιδέα της Λυδικής καταγωγής (πβ. Αιλιανός, *Ποικ. Ιστορ.* 12.50). Η χρήση από τον Αλκμάνα της τοπικής διαλέκτου, η μεγάλη εξοικείω-

1. Βλ. Else (1965) 14-17· Webster (1970*a*) 68 κ.ε.· Lesky 225· *DTC* 10-13, 97-101.

ση με τα τοπικά έθιμα, και η ταφή του κοντά στο ιερό της Ελένης στη Σπάρτη (Παυσαν. 3.15.3) ευνοούν τη Σπαρτιατική ή τουλάχιστο τη Λακωνική καταγωγή. Είναι βέβαια δυνατό ότι γεννήθηκε στις Σάρδεις από γονείς που κατάγονταν από τη Λακωνία ή ότι μετανάστευσε μικρός στη Σπάρτη. Το ζήτημα παραμένει άλυτο.

Η Σπάρτη του Αλκμάνα ήταν ένα πολύ διαφορετικό μέρος από την αυστηρή μιλιταριστική κοινωνία που έγινε στους μεταγενέστερους χρόνους. Προς το τέλος του έβδομου και τις αρχές του έκτου αιώνα η Σπάρτη και η Κόρινθος, κι όχι η Αθήνα, ήταν τα πολιτιστικά κέντρα της ηπειρωτικής Ελλάδας. Οι ανασκαφές της Βρετανικής Σχολής στο ιερό της Άρτεμης Ορθίας κοντά στη Σπάρτη έχουν τεκμηριώσει πλούσια την ακμαία άνθηση των τεχνών εκεί, ιδιαίτερα μεταξύ 650 και 550[1]. Η επιτυχία του Δεύτερου Μεσσηνιακού πολέμου, του οποίου το στρατιωτικό πνεύμα τραγούδησε ο Τυρταίος, έφερε μια περίοδο ευημερίας, επέκτασης, απόλαυσης της ζωής. Η Σπάρτη του Αλκμάνα εξωραΐστηκε με ευρύχωρους ναούς και μαρμάρινα αγάλματα, σκεύη από ελεφαντοκόκαλο, ορειχάλκινα και τερακότες. Το ιερό της Άρτεμης Ορθίας περιείχε πολυάριθμα αφιερώματα σε κομψά σχέδια, περίτεχνα κοσμήματα σε χρυσάφι και ασήμι, και εισαγόμενα είδη από την Αίγυπτο και την Εγγύς Ανατολή. Τα αγγεία, τα αγάλματα και οι πλάκες από ελεφαντοστούν δείχνουν τις φανταστικές μορφές της Ανατολίζουσας τέχνης: ζωηρές μυθικές σκηνές, εφευρετικά γεωμετρικά σχέδια και μυθικά δημιουργήματα όλων των ειδών. Η απλή κομψότητα, η ευθυμία, η τολμηρή δραστηριότητα, το σφρίγος και η πρωτοτυπία της λακωνικής αγγειοπλαστικής της εποχής συγκρίνονται ως προς το πνεύμα με την ποίηση του Αλκμάνα.

Στον ύστερο έβδομο και πρώιμο έκτο αιώνα η Σπάρτη συνέχισε να προσελκύει ποιητές και μουσικούς: εκτός από τον Αλκμάνα ακούμε για τον Τέρπανδρο, τον Θαλήτα από τη Γόρτυνα, τον Κλονά από τη Θήβα ή την Τεγέα, τον Ξενόκριτο από τους Λοκρούς, τον Πολύμνηστο από την Κολοφώνα και τον Σακάδα από το Άργος. Τραγουδούσαν σε γιορτές όπως τα Κάρνεια, τα Υακίνθια, τις Γυμνοπαιδίες, και αλλού. Ακόμη και στην πιο αυστηρή της περίοδο αργότερα, η Σπάρτη διατήρησε τη φήμη για λαμπρούς χορούς (βλ. Πίνδ., απ. 199 Snell). Κοντά στο τέλος του πέμπτου αιώνα ο Αριστοφάνης αναπαρήγαγε ένα Λακωνικό χορικό άσμα στη *Λυσιστράτη* το 411 π.Χ. (1306 κ.ε.). Όπως οι πρώιμοι μονωδοί, Σαπφώ και Αλκαίος, αλλά αντίθετα απ' ό,τι οι πλείστοι μεταγενέστεροι χορικοί ποιητές, ο Αλκμάν συνέθεσε στην τοπική του διάλεκτο· δανείστηκε επίσης ελεύθερα από την κοινή αποθήκη του επικού

1. Βλ. Dawkins (1929) σποραδικά· Huxley (1962) 61-3· Forrest (1968) 71-3· Tigerstedt (1965) 39-44· Calame (1977) II 33 κ.ε.· Janni (1965) 25 κ.ε.

ιδιώματος. Πιθανόν να συνέθεσε λίγα ποιήματα στην Ιωνική, ίσως ως *προοίμια* σε μεγαλύτερα έργα, πρακτική που μαρτυρείται αμυδρά για τον Τέρπανδρο και άλλους πρώιμους λυρικούς (Ψ-Πλούτ. *Περί Μουσ.* 3 και βλ. παρακάτω, σ. 249-50). Τα έργα συγκεντρώθηκαν σε έξι βιβλία μελών, κι ένα έργο που φέρνει αμηχανία, *Κολυμβῶσαι*, 'Οι γυναίκες που βουτάνε', τώρα επιβεβαιωμένο ως χωριστό ποίημα από την ανακάλυψη του τέλους του βιβλίου 6 στον *P.Oxy.*3209. Το είδος του παραμένει πρόβλημα: οι εικασίες ποικίλλουν από ένα ποίημα για τη Λήδα ως ένα είδος τραγουδιού του γάμου.

Ο Αλκμάν ήταν ιδιαίτερα ονομαστός για την ερωτική ποίησή του, που δεν ήταν όλη αναγκαστικά προσωπική. Τα ερωτικά θέματα ήταν αναμφίβολα σημαντικά στα γαμήλιά του άσματα, για τα οποία ήταν επίσης ονομαστός (βλ. 159 *PMG*), και στα παρθένειά του (τραγούδια κοριτσιών), όπως μπορούμε να δούμε από τα αποσπάσματα που σώζονται. Από τα τελευταία αυτά έχουμε δύο εκτενή δείγματα: το πιο σημαντικό έργο του που σώζεται, το Παρθένειο του Λούβρου που λέγεται έτσι από την τωρινή θέση του παπύρου, που ανακαλύφτηκε κοντά στη Σακκάρα το 1855 και δημοσιεύτηκε στο Παρίσι το 1863, και σημαντικά τμήματα ενός δεύτερου Παρθένειου από την Οξύρυγχο, που δημοσιεύτηκε το 1957 (απ. 3 *PMG*). Οι πάπυροι της Οξυρύγχου έχουν επίσης πλουτίσει τη γνώση μας για τον Αλκμάνα μ' ένα κοσμογονικό ποίημα, σημαντικά σχόλια στο Παρθένειο του Λούβρου, κι άλλα αποσπάσματα. Πολλά σύντομα αποσπάσματα, κάποτε μονάχα μία λέξη ή μία φράση, που αναφέρονται από τους λεξικογράφους ή τους μετρικούς για τις τυπικές ανωμαλίες τους, είναι βασανιστικά, αλλά μυστηριώδη.

Η χάρη, η ζωηράδα, κι η εμβέλεια του χορικού ύφους του Αλκμάνα φαίνονται καλύτερα στο Παρθένειο του Λούβρου (απ. 1 *PMG*). Το έργο αυτό συντέθηκε για ένα χορό κοριτσιών της Σπάρτης, για να τραγουδηθεί σε μια τοπική θρησκευτική γιορτή, η ακριβής φύση της οποίας είναι αβέβαιη[1]. Η θεά στην οποία τα κορίτσια προσφέρουν το τραγούδι κι ένα *φάρος* (γενικά ένας ιερός πέπλος, αλλά εδώ εξηγείται από τα σχόλια ως άροτρο) ονομάζεται *Ἀῶτις* και, όπως το όνομά της φανερώνει, μπορεί να έχει κάποια σχέση με την αυγή και πιθανόν με το γάμο και την ευφορία. (Προσπάθειες να εκμαιεύσουν μία αναφορά στην Άρτεμη Ορθία από το *ὀρθρίᾳ* του στίχου 61 είναι, για μετρικούς και γλωσσικούς λόγους, ανίσχυρες). Η άγνοια της λατρείας από μέρους μας, η ασάφεια πολλών από τους υπαινιγμούς, και η γεμάτη χάσματα κατάσταση του κειμένου αφήνουν άλυτα πολλά προβλήματα. Παρ' όλ' αυτά, έχουμε μία καλή γενική εικόνα του όλου έργου και μπορούμε να εκτιμήσουμε τη γενική διαύγεια και τον πλούτο του ύφους του Αλκμάνα.

1. Βλ. Calame (1977) II 103 κ.ε.· Burnett (1964) 30-4· Garvie (1965) 185-7· Gentili (1976) σποραδικά· Griffiths (1972) 24 κ.ε.· Page (1951*a*) 72-4· Treu (1968*a*) 28.

Η κλίμακα του ποιήματος ήταν μεγάλη. Υπήρχαν πιθανώς δέκα στροφές των δεκατεσσάρων στίχων η καθεμιά, ίσως όχι σε τριαδική σύνθεση. Τριάντα πέντε στίχοι, ή δυόμισι στροφές από την αρχή χάθηκαν. Αυτές περιείχαν την επίκληση και μέρος ενός μύθου. Ένα διακριτικό σημάδι (μια κορωνίδα) που διατηρήθηκε στον πάπυρο και σημειώνει το τέλος του ποιήματος υποδηλώνει το χάσιμο των τελευταίων τεσσάρων στίχων. Είμαστε επίσης ευτυχείς που έχουμε μερικά σχόλια από τα ελληνιστικά υπομνήματα, άλλα στα περιθώρια του παπύρου του Λούβρου και άλλα που βρέθηκαν αργότερα σε παπύρους της Οξυρύγχου.

Το κείμενο όπως το έχουμε αρχίζει κοντά στο τέλος του μύθου για την ήττα των παιδιών του Ιπποκόωντα. Σ' άλλες εκδοχές του λακωνικού αυτού μύθου ο Ηρακλής έχει σημαντικό μέρος, αποκαθιστώντας τον Τυνδάρεω που εξορίστηκε βοηθώντας έτσι στην καθιέρωση της γραμμής διαδοχής των βασιλιάδων της Σπάρτης. Δεν υπάρχει ίχνος του Ηρακλή στα αποσπάσματα που σώζονται, έτσι ώστε η ακριβής εκδοχή που ακολουθεί ο Αλκμάν είναι ακόμη ζήτημα αμφιλεγόμενο[1]. Η μνεία του 'Πεπρωμένου και της Εφευρετικότητας, της *Αίσας* και του *Πόρου,* των πιο παλιών θεών', στο σημείο αυτό (13 κ.ε.) υποδεικνύει ότι η νίκη αποτελούσε απόδειξη του θριάμβου της ηθικής τάξης, μια λειτουργία του μύθου που μας είναι οικεία από τον Πίνδαρο. Η προειδοποίηση ενάντια στην προσπάθεια να παντρευτεί κανείς την Αφροδίτη (*μηδὲ πηρήτω γαμῆν τὰν Ἀφροδίταν,* 17) δείχνει ότι ο μύθος είχε κάτι να κάνει με το γάμο, πιθανόν την υπεράσπιση της Ελένης, της αδελφής τους, από τους Τυνδαρίδες, ή ίσως τον ανταγωνισμό των Ιπποκοωντιδών για τις μελλοντικές νύφες των Τυνδαριδών. Η καταγραφή των σκοτωμένων Ιπποκοωντιδών με το όνομά τους δείχνει μια αγάπη για τοπική λεπτομέρεια που βρίσκουμε αλλού στο χορικό λυρικό άσμα. Ένας δεύτερος μύθος, που λέγεται πιο σύντομα κι είναι επίσης εξαιρετικά αποσπασματικός (22-35), φαίνεται να διηγούνταν την τιμωρία κάποιου εγκλήματος ενάντια στους θεούς, επίσης ερωτικής φύσης, που διέπραξαν ίσως οι Γίγαντες ή οι Αλοάδες, Ώτος και Εφιάλτης[2].

Και οι δύο μύθοι ολοκληρώνονται με γνωμικές δηλώσεις σχετικά με το σεβασμό των ορίων που ταιριάζουν στη θνητή κατάσταση:

1. Η παρουσία εδώ του Ηρακλή βασίζεται στην έμμεση μαρτυρία του Σωσίβιου στον Κλήμη Αλεξανδρέα, *Προτρεπτ.* 36 με σχόλια στην οικεία θέση. Άλλες παραλλαγές που συμπεριλαμβάνουν τον Ηρακλή: Απολλόδ. 2.7.3, Διόδ. 4. 33.5 κ.ε.· Παυσαν. 3.15.4 κ.ε. Βλ. Page (1951*α*) 30 κ.ε.· *GLP* 40 κ.ε.· Davison (1968) 148-53· Garvie (1965) 186· Griffiths (1972) 14.

2. Βλ. Page (1951*α*) 42 κ.ε.· Janni (1965) 68-71.

μή τις ἀνθ[ρώπων ἐς ὠρανὸν ποτήσθω
μηδὲ πη]ρήτω γαμῆν τὰν Ἀφροδίταν
Fάνασσαν... (16-18)

Κανένας θνητός ας μη πετάξει στους ουρανούς κι ούτε να δοκιμάσει να παντρευτεί τη ρήγισσα Αφροδίτη...

ἄλαστα δὲ
Fέργα πάσον κακὰ μησαμένοι·
ἔστι τις σιῶν τίσις. (34-6)

Επειδή μηχανεύονταν κακά έργα υπέφεραν αξέχαστες συμφορές· υπάρχει κάποια εκδίκηση από μέρους των θεών.

Όπως στον Πίνδαρο και τον Βακχυλίδη τέτοια 'γνωμικά χωρία-γέφυρες' χρησιμεύουν για τη μετάβαση σε νέο θέμα, στην περίπτωση αυτή η παιχνιδιάρικη αμφισβήτηση του χορού σχετικά με την ομορφιά δύο μελών του, της Αγιδώς και της Αγησιχόρας, που η τελευταία αποκαλείται αρχηγός του χορού (*χοραγός*) 36-43:

ἔστι τις σιῶν τίσις·
ὁ δ' ὄλβιος, ὅστις εὔφρων
ἁμέραν [δι]απλέκει
ἄκλαυτος· ἐγὼν δ' ἀείδω
Ἀγιδῶς τὸ φῶς· ὁρῶ
F' ὥτ' ἅλιον, ὅνπερ ἆμιν
Ἀγιδὼ μαρτύρεται
φαίνην...

Υπάρχει κάποια ανταπόδοση από μέρους των θεών. Όμως ευτυχής είναι αυτός που χαρούμενος υφαίνει την ημέρα ως το τέλος της χωρίς δάκρυα. Αλλά το τραγούδι μου είναι για την ακτινοβολία της Αγιδώς. Τη βλέπω να λάμπει όπως τον ήλιο που η Αγιδώ προσκαλεί να λάμψει για μας [ή, στη λάμψη του οποίου για μας η Αγιδώ είναι μάρτυρας]...

Η αστάθεια της θνητής ζωής προσδιορίζει τον άνθρωπο ως εφήμερο: ακόμη κι η εύθραυστη ευτυχία του πρέπει να μετριέται μέσα στα όρια 'μιας μέρας' (πβ. Πινδ. *Ολ.* 2. 33-8). Το άσμα του ποιητή περιγράφει και μαζί χρησιμεύει ως παράδειγμα της ανάγκης να μείνει κανείς μέσα στα μέτρα της θνητής ζωής. Εδώ σιωπηρά, όπως πολύ πιο κατηγορηματικά και προγραμματικά στον Πίνδαρο, ο ποιητής βάζει την τέχνη του σ' ένα μεγάλο ηθικό πλαίσιο και κάνει την ίδια την ποίηση μέρος του αγώνα για τάξη και ομορφιά ενάντια σ' ό,τι αισθητικά και ηθικά είναι ασχημάτιστο και συγκεχυμένο. Όχι μόνο η

πράξη του κακού στην προηγούμενη στροφή, αλλά και η αναγνώριση ότι η θνητή ζωή σπάνια είναι απαλλαγμένη από τη λύπη, αποτελούν την αντίθεση σ' αυτή την όμοια με τον ήλιο ομορφιά στην εορταστική χαρά της τελετής.

Όπως γενικά στο χορικό λυρικό άσμα η δομή του ποιήματος τείνει να είναι διακεκομμένη, αλλά οι εικόνες του φωτός είναι χαρακτηριστικές σ' όλο το ποίημα. Αν, όπως φαίνεται πολύ πιθανό, το άσμα αποτελούσε μέρος μιας *παννυχίδας*, ή 'ολονύκτιας γιορτής', που εκτελούνταν λίγο πριν από την αυγή, η κίνηση από το σκοτάδι στο φως υπογραμμισμένη από μια σειρά εικόνες θα είχε επίσης συμβολική αξία, ιδιαίτερα σε μια λατρεία που σχετιζόταν με την ευφορία, το γάμο, την ανάπτυξη και το πέρασμα στην ωριμότητα. Η σύγκριση της Αγιδώς με τον ήλιο μπορεί να έχει επίσης θρησκευτική ή λατρευτική σημασία, αλλά αυτό δεν αποκλείει τη νότα της παιγνιδιάρικης υπερβολής που δεσπόζει στο επόμενο τμήμα του ποιήματος, σε έντονη αντίθεση στα πιο σοβαρά βασιλικά και στρατιωτικά θέματα των πρώτων δύο στροφών.

Ο χορός συνεχίζει (43-72):

ἐμὲ δ' οὔτ' ἐπαινῆν
οὔτε μωμήσθαι νιν ἁ κλεννὰ χοραγὸς
οὐδ' ἁμῶς ἐῇ· δοκεῖ γὰρ ἤμεν αὕτα
ἐκπρεπὴς τὼς ὥπερ αἴτις
ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππον
παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα
τῶν ὑποπτεριδίων ὀνείρων·

ἦ οὐχ ὁρῇς; ὁ μὲν κέλης
Ἐνετικός· ἁ δὲ χαίτα
τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιᾶς
Ἁγησιχόρας ἐπανθεῖ
χρυσὸς [ὡ]ς ἀκήρατος·
τό τ' ἀργύριον πρόσωπον,
διαφάδαν τί τοι λέγω;
Ἁγησιχόρα μὲν αὕτα·
ἁ δὲ δευτέρα πεδ' Ἀγιδὼ τὸ Ϝεῖδος
ἵππος Ἰβηνῷ Κολαξαῖος δραμήται·
ταὶ Πεληάδες γὰρ ἇμιν
ὀρθίᾳ φᾶρος φεροίσαις
νύκτα δι' ἀμβροσίαν ἅτε σήριον
ἄστρον ἀυηρομέναι μάχονται·

οὔτε γάρ τι πορφύρας
τόσσος κόρος ὥστ' ἀμύναι,

οὔτε ποικίλος δράκων
παγχρύσιος, οὐδὲ μίτρα
Λυδία, νεανίδων
ἰανογ[λ]εφάρων ἄγαλμα,
οὐδὲ ταὶ Ναννῶς κόμαι,
ἀλλ' οὐ[δ'] Ἀρέτα σιειδής,
οὐδὲ Συλακίς τε καὶ Κλεησισήρα...

Αλλά η ονομαστή αρχηγός του χορού με κανένα τρόπο δεν μου επιτρέπει να την επαινώ ή να την ψέγω· γιατί η ίδια [η Αγησιχόρα] φαίνεται από μόνη της να ξεχωρίζει τόσο, όσο αν έβαζε κανείς ανάμεσα στο κοπάδι (των βοδιών) ένα γεροδεμένο, ποδόκροτο άλογο που νικά στις ιπποδρομίες, ένα άλογο των φτερωτών ονείρων [ή, ένα άλογο από κείνα που ονειρεύεται κανείς στη σκιά των βράχων][1].

Αλήθεια δεν την βλέπεις; Το άλογο της κούρσας (= η Αγιδώ) είναι Ενετικής ράτσας· αλλά τα μαλλιά της ξαδέρφης μου Αγησιχόρας λουλουδιάζουν σαν καθαρό χρυσάφι. Το πρόσωπό της είναι ασημένιο. Γιατί να σας το περιγράψω ανοιχτά; Εδώ είναι, η ίδια η Αγησιχόρα. Αλλ' αυτή που είναι δεύτερη στην ομορφιά μετά την Αγιδώ θα τρέξει όπως άλογο Κολαξαίο με Ιβηνό. Γιατί οι Πλειάδες τα χαράματα, ανατέλλοντας σαν τον Σείριο μέσα στη θεϊκή νύχτα, μας συναγωνίζονται καθώς φέρνουμε το άροτρο [τον πέπλο;]. Ούτε τόσος πλούτος πορφύρας υπάρχει για να μας βοηθήσει, ούτε πλουμιστά βραχιόλια ολόχρυσα, ούτε Λυδικός κεφαλόδεσμος, χαρά των κοριτσιών με τη μαλακή ματιά, ούτε τα μαλλιά της Ναννώς, κι ούτε ακόμη η Αρετή που μοιάζει τους θεούς, ούτε η Θυλακίδα ούτε η Κλεησιθήρα (μπορεί να μας βοηθήσει)...

Η ομορφιά της Αγιδώς ισοζυγιάζεται τώρα από την ομορφιά της Αγησιχόρας. Ο ανταγωνισμός έχει ένα στυλιζαρισμένο, ψευδο-σοβαρό χαρακτήρα. Η αγωνιστική διάθεση μπορεί να σχετίζεται με το σκηνικό της λατρείας. Μερικοί φιλόλογοι εισηγήθηκαν αντίπαλους χορούς ή μια νυφική σερενάτα όπως το ποίημα 61 του Κατούλλου, αλλά δεν υπάρχει καθαρή μαρτυρία ούτε για το ένα ούτε για το άλλο. Η λατρευτική λειτουργία, οπωσδήποτε, δεν αποκλείει το χωρατό. Η επανάληψη του 'βλέπω' (*ὁρῶ*, 40· *ὁρῇς*, 50), η γλώσσα της λαμπρότητας και της καθαρότητας (54-6, 60-3), η σύγκριση με άλογα, οι παιχνιδιάρικες στρατιωτικές εικόνες (63-65) κι η σύγκριση με πολύτιμα μέταλ-

1 'Φτερωτά όνειρα' προτιμούνται από τον Page (1951*a*)· βλ. επίσης Calame (1977) II 67, με τη σημ. 40· 'όνειρα κάτω από (σκιερούς) βράχους' : West (1965) 195 και Marzullo (1964) 193 κ.ε. Οι αρχαίοι λεξικογράφοι πιστοποιούν τη σημασία 'φτερωτός' (π.χ. *Et. Gen.* στη λ.· *M. Ετυμ.* 783. 20 κ.ε.). Η γλωσσική ένσταση στη σημασία αυτή, αν και σοβαρή, ίσως δεν είναι αποφασιστική.

λα (54 κ.ε. πβ. 67) συντηρούν κάποια τυπική ενότητα· αλλά ο τόνος που δεσπόζει είναι εκείνος του αστεϊσμού, της γρήγορης ανταλλαγής φράσεων στην καθομιλούμενη, της οικειότητας. Η αναφορά του χορού στην Αγησιχόρα ως 'η ανεψιά μου' (52) μπορεί να υποδεικνύει μια λατρευτική ή επίσης οικογενειακή συγγένεια. Η απαρίθμηση των ονομάτων των κοριτσιών στο στ. 70 κ.ε. αποτελεί μέρος της ατμόσφαιρας αυτής της φιλικής στενής σχέσης. Το συγκεκριμένο της λεπτομέρειας, χαρακτηριστικό και του Αλκμάνα και της χορικής λυρικής ποίησης γενικότερα, προϋποθέτει και μαζί εξυμνεί την αλληλεγγύη της κοινωνίας αυτής. Τα κορίτσια που αναφέρονται από τον Αλκμάνα σε άλλα ποιήματα είναι υψηλής κοινωνικής θέσης: *Τιμασιμβρότα*, η κόρη ενός βασιλιά (5, απ. 2, col. i *PMG*) και *'Αστυμέλοισα* στο 3.73 κ.ε.· μπορούμε να υποθέσουμε ότι τα κορίτσια αυτά είναι καλών οικογενειών ή ευγενικής καταγωγής.

Οι στίχοι για τις Πλειάδες (60-3) είναι ο πιο ονομαστός κόμβος του ποιήματος[1]. Ο σχολιαστής λέγει ότι οι Πλειάδες ('περιστερές')* είναι η Αγιδώ και η Αγησιχόρα, και είναι ίσως ασφαλέστερο να ακολουθήσουμε εκείνη την άποψη. Μια εναλλακτική λύση, ότι οι 'Πλειάδες' είναι το όνομα ενός αντίπαλου χορού, υποτίθεται ευρύτατα, αλλά δεν υπάρχουν μαρτυρίες για να τη στηρίξουν. Η σύγκριση με τον Σείριο επιβεβαιώνει ότι, σ' οτιδήποτε άλλο κι αν αναφέρονται οι Πλειάδες είναι επίσης ο αστερισμός κι αποτελούν μέρος των εικόνων του φωτός μέσα στο ποίημα. Τα δύο διακεκριμένα μέλη του χορού τώρα λέγεται ότι 'ανατέλλουν όπως ο Σείριος μέσα στη θεϊκή νύκτα' (η τελευταία φράση είναι ένας ομηρικός λογότυπος), ίσως γιατί αντιτίθεται η συλλογική τους ομορφιά μ' εκείνη των απλών μελών του χορού, των οκτώ κοριτσιών που απαριθμούνται στην επόμενη στροφή. Στην περίπτωση αυτή η σύγκριση με το λαμπρό και γενικά καταστρεπτικό φως του Σείριου θα ήταν μέρος του τόνου της παιχνιδιάρικης υπερβολής και ψευτομάχης μεταξύ του χορού και των δύο κορυφαίων μελών του. Άλλες ερμηνείες τονίζουν τοπικές διασυνδέσεις (μια από τις Πλειάδες είναι η λακωνική νύμφη, Ταϋγέτη) ή αναφορά στην εποχή ή στην προσέγγιση του φωτός της ημέρας (τα κορίτσια τρέχουν για να νικήσουν την αυγή)[2]. Η συμφωνία από τους μελετητές πάνω στο χωρίο είναι ακόμη απομακρυσμένη.

1. Βλ. Page (1951*a*) 52 κ.ε., 75 κ.ε. Πρόσφατη συζήτηση και βιβλιογραφικές επισκοπήσεις στον Gerber (1967/8) 325-7, (1975/6) 95-7, (1987) 117-22· Puelma (1977) 54κ.ε.· Calame (1977) II 179-86· Gianotti (1978) 257-71.

2. Ερωτικοί συνειρμοί των 'Πλειάδων': Calame (1977) II 75 κ.ε. κι επίσης 86-97· Gentili (1976) 63· πβ. επίσης Puelma (1977) 34 κ.ε., σημ. 65. Ένας αγώνας δρόμου με την αυγή' σε μια νυκτερινή γιορτή ή *παννυχίδα*: Griffiths (1972) 17 κ.ε.· Burnett (1964) 30-4· Gianotti (1978) 268-71.

* Για να δηλώνονται οι περιστερές, ο αρχαίος τύπος πρέπει να είναι *Πελειάδες*.

Ο κατάλογος των θελγήτρων των κοριτσιών, 64 κ.ε., φανερώνει τον ερωτικό χρωματισμό του παιχνιδιάρικου αστεϊσμού. Εξυπακούεται επίσης στη σύγκριση με άλογα (πβ. Ανακρ. 346, 360, 417 *PMG* και Ίβυκ. 287 *PMG*) και στην αγωνιστική γλώσσα. Οι αναφορές στα μαλλιά των μελών του χορού, στα κοσμήματα και στα ενδύματα χρησιμεύουν επίσης για να επισύρουν την προσοχή στη χαρμόσυνη λαμπρότητα του παρόντος εορτασμού. Αυτοί οι ερωτικοί απόηχοι μπορεί να έχουν κάποια σχέση και με τη λατρεία επίσης, ιδιαίτερα αν η Αώτις είναι θεά της ευφορίας και του γάμου, όπως η Σπαρτιάτισσα Ελένη, ή, αν, όπως εισηγήθηκαν μερικοί, το άσμα αποτελούσε μέρος ενός εορτασμού γάμου ή μιας τελετής μύησης κοριτσιών που πλησίαζαν την ηλικία του γάμου.

Τα ερωτικά στοιχεία γίνονται πιο δυνατά καθώς ο χορός περατώνει τον κατάλογο των δικών του μελών και γυρνά στην Αγησιχόρα (73-7):

οὐδ' ἐς Αἰνησιμβρότας ἐνθοῖσα φασεῖς·
Ἀσταφίς [τ]έ μοι γένοιτο
καὶ ποτιγλέποι Φίλυλλα
Δαμαρ[έ]τα τ' ἐρατά τε Ϝιανθεμίς·
ἀλλ' Ἁγησιχόρα με τείρει.

Κι ούτε αφού πας στης Αινησιμβρότης θα πεις, 'Να μπορούσε η Ασταφίδα να γίνει δική μου κι η Φίλυλλα να με καλοκοιτάξει κι η Δημαρέτη κι η αξιαγάπητη Ανθεμίδα'· μα μάλλον θα πεις 'η Αγησιχόρα με λιώνει'.

Οι πιο πολλοί πρόσφατοι μελετητές καλοδέχτηκαν την εξαιρετική πρόταση του M. L. West ότι η Αινησιμβρότα πουλάει ερωτικά μάγια, είναι μια *φαρμακεύτρια,* όπως η γριά του δεύτερου ειδυλλίου του Θεοκρίτου[1]. Το επίθετο της Ιανθεμίδας *ἐρατά,* 'ελκυστική', είναι προφανώς ερωτικό, όπως είναι κι οι 'ματιές' της Φίλυλλας· μπορούμε να θυμηθούμε τις Χάριτες, που είναι *ἐρογλεφάροι* 'με τον έρωτα στα μάτια τους', προηγουμένως (20 κ.ε.) και το συγγενικό επίθετο, *ἰανογλεφάρων,* 'με μαλακή ματιά', στο στ. 69. Η ερωτική σημασία του *τείρει,* 'με λιώνει', επιβεβαιώθηκε τώρα από ένα νέο παπυρικό απόσπασμα σχολίου (σχολ. Β), όπως κι από τη χρήση αλλού στην πρώιμη ελληνική ποίηση (Ησίοδ. απ. 298 M-W· πβ. Τελεστής 805 *PMG*).

Ο ποιητής τώρα φέρνει επιδέξια την ωδή πίσω στις μορφές που δίνουν ενότητα, την Αγησιχόρα (77) και σύντομα την Αγιδώ (78-101):

οὐ γὰρ ἁ κ[α]λλίσφυρος
Ἁγησιχ[ό]ρ[α] παρ' αὐτεῖ,
Ἀγιδοῖ.... αρμένει

1. West (1965) 199· βλ. Puelma (1977) 40 κ.ε.

θωστήρ[ιά τ'] ἄμ' ἐπαινεῖ.
ἀλλὰ τᾶν [..] ...σιοὶ
δέξασθε· [σι]ῶν γὰρ ἄνα
καὶ τέλος· [χο]ροστάτις,
Ϝείποιμί κ', [ἐ]γὼν μὲν αὐτὰ
παρσένος μάταν ἀπὸ θράνω λέλακα
γλαύξ· ἐγὼ[ν] δὲ τᾷ μὲν 'Αώτι μάλιστα
Ϝανδάνην ἐρῶ· πόνων γὰρ
ἄμιν ἰάτωρ ἔγεντο·
ἐξ 'Αγησιχόρ[ας] δὲ νεάνιδες
ἰρ]ήνας ἐρατ[ᾶ]ς ἐπέβαν·
τῷ τε γὰρ σηραφόρῳ
..] τως εδ..........
τ[ῷ] κυβερνάτᾳ δὲ χρὴ
κ[ἠ]ν νᾶϊ μάλιστ' ἀκούην·
ἁ δὲ τᾶν Σηρην[ί]δων
ἀοιδοτέρα μ[ὲν οὐχί,
σιαὶ γάρ, ἀντ[ὶ δ' ἕνδεκα
παίδων δεκ[ὰς ἄδ' ἀείδ]ει·
φθέγγεται δ' [ἄρ'] ὤ[τ' ἐπὶ] Ξάνθω ῥοαῖσι
κύκνος· ἁ δ' ἐπιμέρῳ ξανθᾷ κομίσκᾳ...

Γιατί δεν είναι η ωριόσφυρη Αγησιχόρα παρούσα εδώ; Μένει κοντά στην Αγιδώ κι επαινεί τη γιορτή μας: Δεχθείτε [τις προσευχές] τους, ω θεοί· γιατί στο χέρι των θεών βρίσκεται η πραγματοποίηση κι η εκπλήρωση.
Αρχηγέ του χορού, θα μπορούσα να πω· ωστόσο εγώ η ίδια, ένα κορίτσι, μάταια σκούζω, όπως η κουκουβάγια από το δοκάρι. Όμως επιθυμώ να είμαι ευχάριστη στην Αώτη πάρα πολύ, γιατί σ' εμάς [ήταν αυτή που] γιάτρεψε τις έγνοιες μας, κι από την Αγησιχόρα τα κορίτσια μπήκαν στο δρόμο της ποθητής ειρήνης.
Όμοια και στο σειραφόρο άλογο... και στο πλοίο πρέπει ιδιαίτερα ν' ακούνε τον κυβερνήτη. Αυτή [η Αγησιχόρα] δεν είναι πιο μελωδική από τις Σειρήνες, γιατί είναι θεές· αλλά εμείς, δέκα αντί ένδεκα, τραγουδάμε σαν τον κύκνο στο ρέμα του Ξάνθου, ενώ αυτή με τα λαχταριστά ξανθά μαλλάκια...

Η έκκληση εδώ για συγκέντρωση της προσοχής που δόθηκε νωρίτερα στη σύγκριση της Αγιδώς και της Αγησιχόρας ('Δεν βλέπεις', 50) απηχείται τώρα στην έκκληση της ορατής παρουσίας της Αγησιχόρας καθώς η Αγιδώ επιστρέφει (78-80). Αντί για τον ψευτο-ανταγωνισμό για έπαινο ανάμεσα στα κορίτσια (πβ. 43 κ.ε.), ο έπαινος είναι τώρα για την ίδια τη γιορτή. Η γνωμική δήλωση για τους θεούς (83 κ.ε.) φέρνει στο νου τη γενίκευση για την 'ανταπόδοση' των θεών που οδήγησε στον ανταγωνισμό των δύο κορι-

τσιών στο τέλος του μυθολογικού τμήματος (36-40). 'Το τραγούδι' αποκαθίσταται τώρα ως το κύριο θέμα, κι η έμφαση πέφτει στην υπεροχή της Αγησιχόρας στην τέχνη μάλλον παρά στην ομορφιά. Το χιούμορ παραμένει, οπωσδήποτε, στην παρομοίωση της κουκουβάγιας με την οποία αυτοαποδοκιμάζεται, αντίθεση στον κύκνο της Αγησιχόρας στο στ. 100 κ.ε. Πιθανόν οι παρομοιώσεις με πουλιά να έχουν κάποια σύνδεση με τις Πλειάδες, 'περιστερές', στον 60 κ.ε. Η οικεία σύγκριση με την 'κουκουβάγια από το δοκάρι της οροφής' έρχεται σ' αντίθεση με την πολύ ποιητική γλώσσα της θείας χάρης (87-9) και τις Σειρήνες. Η 'θαυμάσια ειρήνη' που τα κορίτσια έχουν από την Αγησιχόρα (90 κ.ε.) μπορεί να είναι μέρος του ερωτικού χρωματισμού ή του πλαισίου του ανταγωνισμού· μπορεί επίσης να είναι ένας υπαινιγμός στον *τόπο*, κοινό στα λυρικά ποιήματα, της ευχάριστης γαλήνης που προέρχεται από το τραγούδι[1]. Εν πάση περιπτώσει αποτελεί ένα δυνατό τέλος στη στροφή. Παρά την αποσπασματική κατάσταση του στίχου 92 κ.ε. μπορούμε να αναγνωρίσουμε ακόμη το ρητορικό σχήμα που είναι γνωστό με το όνομα priamel στους στίχους για την υπακοή σ' ένα γνωστικό αρχηγό, τη μετάβαση σ' έναν άλλο υπονοούμενο έπαινο της τέχνης της Αγησιχόρας. Φυσική ομορφιά και χορική επιδεξιότητα, ωστόσο, συνυφαίνονται ακόμη καθώς το ποίημά μας διακόπτεται: η Αγησιχόρα έχει τη φωνή κύκνου και τα χρυσά μαλλιά μιας λαχταριστής γυναίκας.

Η μετατόπιση ανάμεσα στην Αγησιχόρα και τον χορό στους στίχους αυτούς φέρνει σύγχυση, κι η αναφορά στα 'δέκα κορίτσια αντί ένδεκα' δεν είναι εντελώς σαφής. Ο σχολιαστής λέγει ότι ο χορός είχε κάποτε δέκα και κάποτε ένδεκα μέλη, κι εδώ ονοματίστηκαν δέκα κορίτσια. Το γοργό ύφος της συνδιάλεξης, η πληθώρα των συνδετικών, κι η ευγενική αναγνώριση της ανωτερότητας της Αγησιχόρας συνεχίζουν τη διάθεση της ευθυμίας, της οικειότητας και του κοριτσίστικου θαυμασμού. Το ύφος κινείται εύκολα από γνωμικό σε μυθολογικό υπαινιγμό, από την τοπική λεπτομέρεια στην ομηρική ανάμνηση (ο κύκνος στον ποταμό Ξάνθο, πβ. *Ιλ.* Β 459 κ.ε. και Β 877).

Το χορικό λυρικό άσμα, ακόμη και στην πρώιμη περίοδο, είναι ήδη μακριά από τον πρωτογονισμό. Παρά τα κενά του κειμένου και τις δυσκολίες που προκαλούνται από την άγνοια της θεάς, τη λατρεία και το περιεχόμενο του άσματος, μπορούμε ακόμη να αναγνωρίσουμε λεπτά δομικά τεχνάσματα όπως γνωμικά περάσματα, λεκτικές απηχήσεις και παραλληλισμό[2]. Υπάρχουν επίσης ρητορικά σχήματα: η ανεπτυγμένη παρομοίωση, η *praeteritio, το pria-*

1. Βλ. Pavese (1967) 127. Τα επινίκια παράλληλα για την ανάπαυση ύστερα από το μόχθο σε αθλητικούς αγώνες στη *GLP* 62 δεν είναι εντελώς επιτυχημένα. Βλ. επίσης Puelma (1977) 21 κ.ε. με τη σημ. 50.

2. Puelma (1977) σποραδικά· Pavese (1967) σποραδικά· Rosenmeyer (1966) 353.

mel, το αδύνατον. Η μυθολογική διήγηση υπάρχει σε κάποιο μήκος, τα καλολογικά στοιχεία διατηρούνται αδιάπτωτα και το ύφος είναι πλούσιο με σύνθετα επίθετα σε τέτοιες φράσεις όπως 'που κερδίζουν τα βραβεία ποδόκροτα άλογα' (47 κ.ε.), 'μαλακοβλέφαρα κορίτσια' (69), 'ερωτικά-κοιτάζουσες Χάριτες' (20 κ.ε.). Ο Αλκμάν επαυξάνει ακόμη την ατμόσφαιρα της παιγνιδιάρικης υπερβολής και του ψευδο-ανταγωνισμού κάνοντας χρήση ομηρικών λογοτύπων σε νέα συμφραζόμενα (π.χ. τα άλογα στους 47-9, η 'θεϊκή νύχτα' στον 62, ο κύκνος στον 100 κ.ε.). Τραγούδι και τραγουδιστές πρέπει να κάνουν έκδηλη την παρουσία της ομορφιάς, που συμβολίζεται, όπως στον Πίνδαρο, από την υπέρτατη ακτινοβολία του χρυσαφιού και του ήλιου. Ο Αλκμάν επιτυγχάνει μια ευρεία και γρήγορη ποικιλία τόνων, από τις διηγήσεις ηρώων και θεών ως τις παροιμιακές κοινοτοπίες, από τη γνωμική ηθικολογία ως τις ζωηρές προσωπικές ανταλλαγές σε άμεση προσφώνηση (π.χ. 50, 'Δεν βλέπεις;). Υπάρχει επίσης ίχνος της 'περιγραφικής γνώσης' που βρίσκει κανείς στον Πίνδαρο σε μια φράση όπως *ποικίλος δράκων παγχρύσιος* 'το διάστικτο ολόχρυσο φίδι' (66 κ.ε.), που χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει ένα βραχιόλι.

Η ίδια η γλώσσα, ωστόσο, είναι σαφής και στρωτή. Οι προτάσεις έχουν την τάση να είναι σύντομες και παρατακτικές. Τα πηδήματα και τα απότομα περάσματα χαρακτηριστικά του είδους, όπως τα κύρια ονόματα που δεν αναγγέλλονται, περικλείουν το ακροατήριο σε μια προσποιητή οικειότητα και ένα πνεύμα κοινότητας. Η φρασεολογία είναι κάποτε συμβατική, όπως η 'ωριόσφυρη Αγησιχόρα' (78 κ.ε.), αλλά ο Αλκμάν είναι επίσης ικανός για τολμηρές εκφράσεις, όπως τα κορίτσια που 'περπατούν στο μονοπάτι της θαυμαστής ειρήνης' (*ἰρήνας ἐρατᾶς ἐπέβαν,* 91) ή ο ευτυχής θνητός που 'υφαίνει την ημέρα ως το τέλος' (*ἁμέραν διαπλέκει,* 38), πλαισιωμένη με δυο οικεία αλλά εμφατικά και αντιθετικά επίθετα, ένα θετικό, ένα αρνητικό (*εὔφρων* και *ἄκλαυτος,* 37 και 39). Μπορεί να χρησιμοποιήσει ακόμη χτυπητές αντιθέσεις, όπως εκείνη ανάμεσα στο 'στέρεο άλογο' και το άλογο 'των ονείρων' (είτε 'φτερωτών' είτε όχι) στους 47-9. Όπως στον Πίνδαρο, σχήματα λόγου και συγκρίσεις έχουν την τάση να συσσωρεύονται προοδευτικά, όπως εκείνη από τα μέταλλα ως τα άλογα και τα άστρα στους 54-63 ή εκείνη από την κουκουβάγια ως τις Σειρήνες και τον κύκνο στους 86-101. Η μεταφορική αυτή γλώσσα δημιουργεί κάποτε έντονες αντιπαραθέσεις πεζολογικής πραγματικότητας και πιο μακρινών μυθολογικών στοιχείων, όπως στα άλογα των 47-9 ή το priamel του 92 κ.ε. που πυκνώνει από την ιππική στη ναυτική τέχνη στις Σειρήνες.

Η φροντίδα του ποιητή για την τέχνη του και τη φύση του τραγουδιού του έχει ηθική καθώς και αισθητική σημασία. Περήφανος για την επιδεξιότητά του, εκλαμβάνει τον εαυτό του και το τραγούδι του σαν ένα μικρόκοσμο

της κοσμικής τάξης (πβ. 13-23, 35-40), μια νεοεμφανιζόμενη μορφή ενός από τα πιο σημαντικά θέματα του Πινδάρου (πβ. *Πυθ.* 1 και παρακάτω, σ. 307-10). Η διάθεση της ελαφρότητας, ίσως χαρακτηριστικό γενικά των παρθενείων, κυριαρχεί· αλλά κάτω από την ελαφρότητα και το παιχνίδι εμφανίζεται η βαθιά ηθική σοβαρότητα που χαρακτηρίζει το μεγαλύτερο μέρος του ελληνικού χορικού άσματος.

Το δεύτερο παρθένειο που δημοσιεύτηκε πρόσφατα (3 *PMG*) εξασφαλίζει πολύτιμη προοπτική στο ποίημα του Λούβρου. Εδώ το προοίμιο, που χάθηκε στο Παρθένειο 1, διατηρείται μερικώς. Ο χορός επικαλείται τις Ολύμπιες Μούσες που γέμισαν τις καρδιές τους με πόθο για τραγούδι. Η έμπνευση για το νέο τραγούδι παίρνει τη μορφή ξυπνήματος από τον ύπνο· 'θα σκορπίσει το γλυκό ύπνο από τα βλέφαρα' *ὕπνον ἀπὸ βλεφάρων σκεδασεῖ γλυκύν...*, 3.7)· μπορούμε να φέρουμε στο νου μας το ξύπνημα του τραγουδιού στο προοίμιο του έβδομου *Ισθμιόνικου* του Πινδάρου. Στη συνέχεια ο χορός εφιστά την προσοχή στις κινήσεις τους 'καθώς το τραγούδι (;) με οδηγεί να έλθω στο χοροστάσι όπου προπάντων θα τινάξω τα ξανθά μου μαλλιά... και τα μαλακά μου πόδια [μπορούν να χορεύουν]...'.

[ς δέ μ' ἄγει πεδ' ἀγῶν' ἴμεν
ἄχι μά]λιστα κόμ[αν ξ[ανθὰν τινάξω·
... ἁπαλοὶ πόδες... (3.8-10 *PMG*)

Ύστερα από ένα κενό πενήντα περίπου στίχων (που, κατ' αναλογίαν του Παρθενείου 1, μπορεί να περιελάμβαναν ένα μύθο), το κείμενο συνεχίζει με το θέμα του ύπνου και πάλι, αλλά τώρα μ' ένα μίγμα ερωτικού χρωματισμού και τελετουργικής δράσης που παραλληλίζει στενά το Παρθένειο του Λούβρου:

λυσιμελεῖ τε πόσῳ, τακερώτερα
δ' ὕπνω καὶ σανάτω ποτιδέρκεται·
οὐδέ τι μαψιδίως γλυκ..ήνα·
'Α[σ]τυμέλοισα δέ μ' οὐδὲν ἀμείβεται
ἀλλὰ τὸ]ν πυλεῶν' ἔχοισα
[ὥ] τις αἰγλά[ε]ντος ἀστὴρ
ὠρανῶ διαιπετὴς
ἢ χρύσιον ἔρνος ἢ ἁπαλὸ[ν ψίλ]ον
...']ν
]. διέβα ταναοῖς πο[σί·]
-κ]ομος νοτία Κινύρα χ[άρ]ις
ἐπὶ π]αρσενικᾶν χαίταισιν ἴσδει·
'Α]στυμέλοισα κατὰ στρατόν

]μέλημα δάμῳ...

...

[α ἴδοιμ' αἴ πως με.. ον φίλοι
ἀσ]σον [ἰο]ῖσ' ἀπαλᾶς χηρὸς λάβοι,
αἶψά κ' [ἐγὼν ἱ]κέτις κήνας γενοίμαν·
νῦν δ'[ ]δα παίδα βα[.]ὐφρονα...

(3.61-74, 79-82 *PMG*)

... και με λαχτάρα που χαλαρώνει τα μέλη, αλλά ρίχνει ματιές που λιώνουν πιο πολύ από τον ύπνο και το θάνατο· ούτε μάταια αυτή...

η Αστυμέλοισα δεν μ' αποκρίνεται· αλλά, σαν άστρο που πέφτει μέσα από τον ουρανό που ακτινοβολεί ή ένα χρυσό βλαστάρι ή μαλακό πτίλο, κρατώντας το στεφάνι... διάβηκε με λεπτά πόδια· κι απάνω στις πλεξούδες των κοριτσιών κάθεται η ωριόμαλλη δροσολουσμένη χάρη του Κινύρα. Η Αστυμέλοισα (κινείται) ανάμεσα στη σύναξη, αντικείμενο φροντίδας στο λαό... Αν ερχόταν κοντά και μ' έπιανε από το μαλακό χέρι, στη στιγμή θα γινόμουν ικέτιδά της. Αλλά τώρα... ένα κορίτσι βαθιάς (;) σκέψης...

Όπως στο Παρθένειο του Λούβρου, τα κορίτσια του χορού τάχουν χαμένα καθώς θαυμάζουν ένα εξαιρετικό μέλος της ομάδας τους. Η Αστυμέλοισα, όπως η Αγησιχόρα, μπορεί να είναι η *χοραγός*, μια θέση που την υποδεικνύει και το λογοπαίγνιο στο όνομά της στο στ. 74, *μέλημα δάμῳ*, 'φροντίδα στο λαό', ίσως διπλό λογοπαίγνιο, αν η πρώτη λέξη, *μέλημα*, υπαινίσσεται επίσης το *μέλος*, 'τραγούδι', που στην πραγματικότητα απαντά στο προοίμιο, *καλὸν ὑμνοισᾶν μέλος* 'κορίτσια που αναπέμπουν δοξαστικό τραγούδι'.

Ο ερωτικός χρωματισμός του θαυμασμού αυτού είναι ακόμη πιο έκδηλος απ' ό,τι στο Παρθένειο του Λούβρου. Η ανημποριά του κοριτσιού αν το αντικείμενο του έρωτά του θα 'πιανε το χέρι της (79 κ.ε.) φέρνει στο νου μας το χορό του μεγαλύτερου ποιήματος 'που έλιωνε' από αγάπη για την Αγησιχόρα (1.77). Η ουράνια λαμπρότητα της ομορφιάς της Αστυμέλοισας (3.66-8) μας θυμίζει επίσης την εικόνα του ήλιου και του αστέρα του ποιήματος εκείνου (πβ. 1.40-4, 60-3). Εδώ επίσης η ομορφιά εκείνη γλιστρά για λίγο σε μυθολογικό υπαινιγμό, τη χάρη του Κινύρα, αγαπημένου της Αφροδίτης (3.11 κ.ε.· πβ. 1.96 κ.ε.). Το ερωτικό μοτίβο χρησιμοποιείται επίσης με μια κάποια παιγνιδιάρικη διάθεση και ίσως με εσκεμμένη υπερβολή. Οι στ. 61-8 και 79-81 προσφέρουν μια φευγαλέα ματιά του ίδιου είδους προσωπικού διαλόγου, όπως στο Παρθένειο του Λούβρου: ο χορός παίρνει το ρόλο ενός απελπιστικά χτυπημένου εραστή μπροστά σ' ένα αμήχανα ωραίο πρόσωπο που επαινούν με συμβατικές πιο πολύ λεπτομέρειες φυσικής χάρης και εικόνες φωτός και χρυσαφιού. Αν πάρει κανείς μαζί τα δύο ποιήματα δείχνουν μια ζωηρή φρεσκάδα, στημένη σ' ένα μάλλον στυλιζαρισμένο πλαίσιο. Ο στυλιζαρισμένος

αυτός χαρακτήρας μπορεί να οφείλεται στην τελετουργική ευκαιρία του άσματος, ίσως μυητικού, που πιθανόν εμπλέκει κάποια θεά της γενετήσιας ηδονής, του γάμου ή της γονιμότητας, όπως η Ελένη ή η Αφροδίτη (πβ. Κινύρας στο 3.71).

Μια πολύ διαφορετική περιοχή της ποίησης του Αλκμάνα αποκαλύφθηκε από έναν άλλο καινούργιο πάπυρο, που δημοσιεύτηκε επίσης το 1957, ένα απόσπασμα ενός σχολιασμού σ' ένα κοσμογονικό ποίημα (*P.Oxy.* 2390 = 5, απ. 2, col. ii *PMG*). Μόνο λίγες από τις ίδιες λέξεις του Αλκμάνα αναφέρονται, αλλά ο σχολιασμός μας επιτρέπει να αποκαταστήσουμε το γενικό περίγραμμα. Ο Αλκμάν φαίνεται ότι θεωρούσε ως δεδομένο ότι η πρωταρχική κατάσταση του κόσμου ήταν μια αδιαχώριστη μάζα, συγγενική με ό,τι οι μεταγενέστεροι φιλόσοφοι όριζαν ως *ύλη*, ασχημάτιστη ουσία. Η θεά Θέτιδα γεννήθηκε και έδωσε μορφή στην ύλη αυτή όπως ο τεχνίτης διαμορφώνει το μέταλλο (πβ. 17-19). Με την πράξη αυτή εμφανίζονται οι δύο αρχές της τάξης, ο *Πόρος* κι ο *Τέκμωρ*, 'Μονοπάτι' και ''Οριο', ή, όπως εισηγείται ο H. Fränkel, 'Ανοιχτή Δυνατότητα' ή 'προσιτότητα' και 'Δεσμευτικός Ορισμός'[1]. Μ' αυτούς η αρχέγονη ύλη διαφοροποιείται σε μέρα και νύχτα, φως και σκοτάδι (πβ. 25 κ.ε.). Η διαδικασία διαφοροποίησης συγγενεύει κάπως με την κοσμογονική διαδικασία του Ησίοδου (πβ. *Θεογ.* 123-5)· αλλά οι μη ανθρωπομορφικοί παράγοντες, *Πόρος* και *Τέκμωρ*, είναι εντελώς μη ησιόδειοι και μοιάζουν τα απρόσωπα, χωρίς γένος στοιχεία, νερό, αέρα, φωτιά, στους Μιλήσιους Θαλή και Αναξίμανδρο. Ο ρόλος της Θέτιδας είναι εντυπωσιακός. Οι θαλασσινές θεές αλλού στην πρώιμη ελληνική λογοτεχνία, όπως έδειξε ο Vernant, χρησιμεύουν ως κοσμογονικές θεότητες[2], αλλά ο Αλκμάν μπορεί να οφείλει επίσης κάτι σε αντιλήψεις της Εγγύς Ανατολής για μια 'έρημο νερών' που κυβερνάται από μια θηλυκή θεότητα του ωκεανού, όπως η Tiamat στο βαβυλωνιακό Enuma Elish[3]. Οπωσδήποτε, το απόσπασμα είναι ένα πολύτιμο κομμάτι μαρτυρίας για μια πολύ πιο προχωρημένη πνευματική ατμόσφαιρα στη Σπάρτη του έβδομου αιώνα απ' ό,τι είχε ποτέ υποπτευθεί κανείς και μια πολύτιμη ένδειξη ότι η φιλοσοφική θεώρηση κι οι επιδράσεις της Εγγύς Ανατολής δεν περιορίστηκαν στην Ιωνία στην πρώιμη αρχαϊκή περίοδο. Δείχνει επίσης το επίπλαστο της έντονης ρήξης που κάποτε θεωρείται δεδομένη ανάμεσα στους ποιητές και φιλοσόφους ή ανάμεσα στη 'μυθική' και 'φιλοσοφική' σκέψη σ' αυτή την περίοδο διαμόρφωσης στην πνευματική ιστορία της πρώιμης Ελλάδας.

1. West (1967) 2 κ.ε.· Fränkel (1975) 164. Βλ. επίσης Penwill (1974) 13-39· West (1963) 154-6.

2. Vernant-Detienne (1974) 136-9. Βλ. επίσης Ηρόδ. 4.180.5.

3. West (1967) 3-7.

Το νέο απόσπασμα μας επιτρέπει επίσης να θέσουμε έναν αριθμό άσχετων ως τώρα θρυψάλων του έργου του Αλκμάνα στη σωστή τους προοπτική. Μπορούμε πρώτα να αναγνωρίσουμε τα ίδια κοσμογονικά ενδιαφέροντα στη γνωμική γενίκευση στο τέλος του μύθου στο Παρθένειο του Λούβρου (1.13 κ.ε.), γιατί εδώ η *Αἶσα* και ο *Πόρος,* 'το Πεπρωμένο' και το 'μονοπάτι', που αποκαλούνται 'οι πιο παλιοί από τους θεούς', έχουν ένα σημαντικό ρόλο ως ενσωματώσεις της ηθικής τάξης. Μπορούμε τώρα να βγάλουμε καλύτερο νόημα από το σχόλιο του σχολιαστή στο χωρίο αυτό 'Με το *Πόρος* (ο Αλκμάν) εννοεί το ίδιο ον όπως εκείνο που αντιπροσωπεύεται από το Χάος στη μυθολογία του Ησιόδου', γιατί αναμφίβολα αναφέρεται στην κοσμογονική λειτουργία του *Πόρου* στο ποίημα του αποσπάσματος 5. Μπορούμε επίσης να εκτιμήσουμε καλύτερα το ενδιαφέρον του Αλκμάνα αλλού να συνδέει την ποίησή του με τις μυθολογικές αρχές της κοσμικής τάξης. Σ' ένα απόσπασμα, για παράδειγμα, αποκαλεί τις Μούσες κόρες του Ουρανού και της Γης (67 *PMG*) όχι του Δία και της Μνημοσύνης όπως στον Ησίοδο. Σ ' ένα άλλο η *Ἕρση,* Δροσιά, στοιχείο γονιμοποιητικό, εμφανίζεται ως κόρη του Δία και της Σελήνης (57 *PMG*). Αποκαλεί Ἄκμονα το γιο του Ουρανού εξαιτίας της ακαταπόνητης (*ἀ-κάματος)* κίνησης του ουρανού (61 *PMG*). Η Τύχη είναι η αδελφή της Ευνομίας και της Πειθώς, 'Νομιμότητας' και 'Πειστικότητας', κι η κόρη της Προμήθειας, 'Προνοητικότητας' (64)[1].

Από τις λιγοστές αναφορές μεταγενέστερων γραμματικών και μετρικών έγινε προ πολλού σαφές ότι ο Αλκμάν πραγματεύτηκε επικά θέματα, αντλώντας συχνά από την ομηρική γλώσσα και δείχνοντας προτίμηση για δακτυλικά μέτρα. Τα θέματά του, που αναφέρονται κατά το πλείστον μόνο με το όνομά τους, περιλαμβάνουν την πτώση της Τροίας (68-71 *PMG*), τον Ηρακλή (72), τη Νιόβη (75), τον Τάνταλο (79) και τον Οδυσσέα. Πάνω στο τελευταίο έχουμε ενάμισι ενδιαφέροντα στίχο σε δακτύλους που λέει πώς 'η Κίρκη κάποτε άλειψε (με κερί) τ' αυτιά των συντρόφων του Οδυσσέα, του ατρόμητου' (80 MPG):

καί ποκ' Ὀδυσσῆος ταλασίφρονος ὤατ' ἑταίρων
Κίρκα ἐπαλείψασα.

Ο Αλκμάν τροποποίησε την ομηρική διήγηση παριστάνοντας την Κίρκη να εκτελεί πραγματικά αυτό που η ίδια μονάχα συμβούλεψε τον ήρωα να κάνει

1. Ο Lloyd-Jones, στον West (1963) 156, κάνει την εισήγηση ότι το απ. 65 *PMG,* για τα προνόμια των θεών, μπορεί να προέρχεται από το ίδιο κοσμογονικό ποίημα όπως το απόσπασμα όπου αναφέρονται τα κύρια ονόματα *Πόρος-Τέκμωρ.* Ακόμα, πρέπει να αναγνωρίσουμε τον μάλλον ελαφρύ και χιουμοριστικό τόνο αυτού του αποσπάσματος· βλ. Campbell (1970) στον οικείο τόπο και Perrotta-Gentili (1965) στον οικ. τόπο.

στον Όμηρο.

Η τροποποίηση της ομηρικής λεπτομέρειας τεκμηριώνεται τώρα σε μεγαλύτερη έκταση από ένα σημαντικό νέο παπυρικό απόσπασμα (*P.Oxy.* 2443, απ. 1, +3213)[2]. Όπου ο πάπυρος γίνεται ακατανόητος υπάρχει μια σύντομη αναφορά στον Ποσειδώνα και μια περιγραφή κάποιου που έρχεται 'σ' ένα ιερό των Νηρηίδων':

]εφ.[....]ουδεις.[
]φρασάμαν μονός[
]ε Ποσειδᾶνος χα[.].
].ος
μα. Λευκοθεᾶν ἐρατὸν τέμενος
ἐκ Τρυγεᾶν ἀνιών, ἔχον
δὲ σίδας δύω γλυκήας.
ταὶ δ' ὅτε δὴ ποταμῷ καλλιρρόῳ
ἀράσαντ' ἐρατὸν τελέσαι γάμον
καὶ τὰ παθῆν ἃ γυναιξὶ καὶ ἀνδρά[σιν
φίλτ]ατα κωριδίας τ' εὐνᾶς [τυ]χῆν[,

...κανείς....(;)
...σκέφτηκα μόνος(;)...
Ποσειδώνα... Ερχόμενος (;) από τις Τρυγεές στο θαυμάσιο τέμενος των Λευκοθεών (= Νηρηίδων)· κι αυτοί κρατούσαν δυο γλυκά ρόδια.
Κι αυτές όταν προσευχήθηκαν στο καλλιρέματο ποτάμι να τελέσουν λαχταριστό γάμο και να δοκιμάσουν αυτά που αρέσουν πάρα πολύ σε γυναίκες και άντρες και ν' απολαύσουν τη νυφική κλίνη...

Το χωρίο πιθανώς πρέπει να συσχετιστεί με το απ. 81 *PMG*, *Ζεῦ πάτερ, αἰ γὰρ ἐμὸς πόσις εἴη* 'πατέρα Δία, να ήταν άντρας μου'. Ο σχολιαστής στην *Οδύσσεια* ζ 244, που αναφέρει το χωρίο αυτό, σημειώνει ότι ο Αλκμάν αντικατέστησε διάφορα κορίτσια στη θέση της μοναδικής κοπέλας, της Ναυσικάς, η οποία λέει μιαν όμοια προσευχή στο ομηρικό χωρίο. Η κατάσταση αυτή θα ταίριαζε στο νέο απόσπασμα, μολονότι η μετάβαση από τον Οδυσσέα και τη θάλασσα (αν είναι τέτοια) στην προσευχή των κοριτσιών για γάμο είναι απότομη. Στον Όμηρο επίσης, αν και μια μόνο Λευκοθέα βοηθά τον Οδυσσέα να δραπετεύσει από τη θάλασσα, δεν ακούμε τίποτα για 'τέμενος των Λευκοθεών' (που ερμηνεύονται από τον Ησύχιο και το *Μέγα Ετυμολογικό* ως 'Νηρηίδες'). Δύσκολη είναι κι η μακρά εξαρτημένη '*ὅτε*-' πρόταση, που δεν είναι χαρακτηριστική του ύφους του Αλκμάνα. Ωστόσο οι συμπτώσεις φαίνονται πολύ μεγάλες για να είναι τυχαίες. Μερικές από τις δυσκολίες

1. Βλ. West (1977) 38 κ.ε.· Brown (1978) 36-8.

αυτές θα ξεδιαλύνονταν αν υποθέταμε ότι το απόσπασμα είναι διήγηση σε πρώτο πρόσωπο (πβ. *φρασάμην*, 8) από τον Οδυσσέα της αποβίβασής του στο νησί των Φαιάκων. Είναι ενδιαφέρον να δούμε την προσθήκη του Αλκμάνα της χαρακτηριστικά συγκεκριμένης λεπτομέρειας των 'γλυκών ροδιών'. Το χωρίο είναι επιπλέον μαρτυρία για τη γνώση των ομηρικών ποιημάτων στην ηπειρωτική Ελλάδα στα τέλη του έβδομου αιώνα. Η επεξεργασία και παραλλαγή αυτή πάνω στον ομηρικό μύθο σε δακτυλικά μέτρα θα προχωρήσει περισσότερο, όπως θα δούμε, στον Στησίχορο.

Σε δακτύλους επίσης, αυτή τη φορά σ' εξαμέτρους, είναι ένα από τα πιο ονομαστά χωρία του Αλκμάνα (26 *PMG*):

οὔ μ' ἔτι, παρσενικαὶ μελιγάρυες ἱαρόφωνοι,
γυῖα φέρην δύναται· βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἴην,
ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἅμ' ἀλκυόνεσσι ποτήται
νηδεὲς ἦτορ ἔχων, ἁλιπόρφυρος ἱαρὸς ὄρνις.

Τα πόδια μου, γλυκόφωνες παρθένες που αναπέμπετε ιερό τραγούδι, δεν μπορούν πια να με στηρίξουν· α! μακάρι νάμουν ψαροπούλι (κηρύλος) που μαζί με τις αλκυόνες πετά στον αφρό του κύματος, με θαρρετή καρδιά, το άγιο ποικιλόχρωμο σαν τη θάλασσα πουλί.

Το χωρίο είναι πρώιμη έκφραση της νοσταλγίας για 'φυγή' που επανέρχεται στα λυρικά χωρία της ελληνικής τραγωδίας, ιδιαίτερα στον Ευριπίδη. Η νότα της ρομαντικής λαχτάρας και του πόθου, στην πραγματικότητα μάλλον σπάνια στην πρώιμη ελληνική ποίηση, μας δείχνει μιαν άλλη πλευρά του Αλκμάνα, μια που εύκολα ισοζυγιάζει το ενδιαφέρον του στα έντονα συναισθήματα του έρωτα. Η συσσώρευση σύνθετων επιθέτων στον πρώτο στίχο κι οι εικόνες των πουλιών είναι και τα δύο οικεία από τα Παρθένεια. Ο ποιητής πιθανώς απευθύνεται στα κορίτσια που εκτελούν τα χορικά του άσματα, ίσως σ' ένα μισο-παιγνιδιάρικο τρόπο, καθώς αντιθέτει την ηλικία και αδυναμία του με το σφρίγος και την ομορφιά τους. Αν αυτή είναι η κατάσταση, μπορεί να συγκριθεί μ' εκείνη των κοριτσιών στον δηλιακό *Ύμνο εις Απόλλωνα* 166-73. Άλλοι πρώιμοι χορικοί ποιητές, όπως ο Τέρπανδρος κι ο Αρίων, λέγεται ότι έγραψαν 'προοίμια' για την κιθάρα σε δακτυλικούς εξαμέτρους, κι όμοια συμφραζόμενα πιθανώς πρέπει επίσης να φανταστούμε για τους εξαίσιους στίχους του Αλκμάνα[1].

Η εκφραστική χρήση των φυσικών φαινομένων χαρακτηρίζει ένα άλλο ονομαστό απόσπασμα (89 *PMG*):

εὕδουσι δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες

1. Βλ. Πλούτ., *Περί μουσ.* 3· Σούδα, στο λ. 'Αρίων'· *CLP* 23· Gerber (1970) 99.

πρώονές τε καὶ χαράδραι
φῦλά τ' ἑρπέτ' ὅσα τρέφει μέλαινα γαῖα
θῆρες τ' ὀρεσκῷοι καὶ γένος μελισσᾶν
καὶ κνώδαλ' ἐν βένθεσσι πορφυρέας ἁλός·
εὕδουσι δ' οἰωνῶν φῦλα τανυπτερύγων.

Κοιμούνται οι βουνοκορφές, τα φαράγγια, τα βράχια και οι ρεματιές, κι οι ράτσες [των ζωντανών] που σέρνονται κι όλα όσα τρέφει η μαύρη γη, τα θηρία που ζουν στα βουνά και το γένος των μελισσών και τα κήτη στα βάθη της ποικιλόχρωμης (ή σκοτεινής) θάλασσας. Κοιμούνται και τα κοπάδια των πουλιών των μακροφτέρουγων.

Αυτός ο κοσμικός ύπνος μπορεί να ήταν η αντίθεση για την αναταραχή στα στήθια του ομιλητή, όπως σε μεταγενέστερους ποιητές από τόν Θεόκριτο ως τον Γκαίτε[1]. Οι στίχοι του Αλκμάνα είναι αξιοπρόσεκτοι και για την ομορφιά του ήχου που δύσκολα ξεχνιέται και για την αποτύπωση της αντικειμενικής σαφήνειας και περιεκτικότητας. Η συσσώρευση πέντε δυνατών ονομάτων στους πρώτους δύο στίχους εκθέτει το ογκώδες, βραχώδες πρόσωπο της φύσης, μαλακωμένο από την εμφάνιση των πρώτων ζωντανών πλασμάτων και τη 'μαύρη γη' στον τρίτο στίχο, κι ύστερα σε ταχεία ακολουθία τα άλλα ζωντανά δημιουργήματα, που εξατομικεύονται όλο και περισσότερο καθώς η αυστηρή διατύπωση της αρχής αλλάζει σε μια πιο περίτεχνη, αν και ακόμη σοβαρή, μεγαλοπρέπεια ('βάθη της σκοτεινής θάλασσας', 'φυλές των μακροφτέρουγων πουλιών'). Ο ποιητής κάνει μια βήμα προς βήμα οπτική επιθεώρηση όλης της φύσης καθώς διασχίζει την απόσταση από τις κορυφές των βουνών ως τα βάθη της θάλασσας και τότε κοιτάζει πίσω προς τα πάνω πάλι προς τα πουλιά[2]. Το πολυσύνδετο κι η πενιχρότητα των επιθέτων (ίσαμε το γενικό και ομηρικό 'μαύρη γη', 3) ενδυναμώνει την εντύπωση της ευρυχωρίας και μεγαλοπρέπειας. Υπάρχουν περισσότερα επίθετα στη δεύτερη ομάδα των τριών στίχων, αλλά όλα γενικά, και το αποτέλεσμα που γενικεύει ενισχύεται από την επανάληψη της λέξης *φῦλα*, 'φυλές' και *γένος*, 'γενιά' στους στ. 3, 6 και 4. Παρά τη φαινομενική απλότητα και φυσικότητα της κίνησης, υπάρχει μια μελετημένη επανάληψη λέξεων και ήχων στους στ. 1 και 6, *εὕδουσι δ' ὀρέων... εὕδουσι δ' οἰωνῶν* και στο *φῦλά τ' ἑρπέτ'... φῦλα τανυπτερύγων* στους 3 και 6.

Μπορούμε να εξιχνιάσουμε αυτό το αίσθημα για τη μυστηριώδη ομορφιά της φύσης στις παρομοιώσεις των άστρων στα δύο Παρθένεια (πβ. 1.62 κ.ε. και 3.66 κ.ε.). Είναι επίσης παρόν, μολονότι σε διαφορετικό σκηνικό, σ' ένα

1. Αρχαία και νεότερα παράλληλα στους Perrotta-Gentili (1965) στον οικείο τόπο.
2. Dawson (1966) 59 κ.ε.

απόσπασμα που πιθανώς απευθύνεται σε μια νύμφη ή μια βάκχη, ίσως σε διθυραμβικό χορό (56 *PMG*):

πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων, ὅκα
σιοῖσι Fάδῃ πολύφανος ἑορτά,
χρύσιον ἄγγος ἔχοισα, μέγαν σκύφον,
οἷά τε ποιμένες ἄνδρες ἔχοισιν,
χερσὶ λεόντεον ἐν γάλα θεῖσα
τυρὸν ἐτύρησας μέγαν ἄτρυφον Ἀργειφόντᾳ.

Πολλές φορές στις κορφές των βουνών, όταν οι θεοί ευχαριστιούνται με τη γιορτή που φωτίζεται με τους πολλούς πυρσούς, κρατώντας χρυσό αγγείο, ένα μεγάλο σκύφο σαν αυτό που έχουν οι βοσκοί, έχυσες μέσα το λιονταρίσιο γάλα, κι έφτιαξες για τον Αργοφόντη ένα μεγάλο ολόκληρο τυρί.

Ο τελευταίος στίχος του αποσπάσματος αυτού διευκρινίζει μιαν άλλη, εντελώς διαφορετική ποιότητα του Αλκμάνα: ένα ειλικρινές ενδιαφέρον για την τροφή, η οποία συχνά απαριθμείται με εκφραστικές λεπτομέρειες (απ. 19, 20, 56, 95, 96, 98 *PMG*). 'Ο Αλκμάν που καταβροχθίζει τα πάντα' (*ὁ παμφάγος Ἀλκμάν*, 17.4 *PMG*), ο ποιητής αποκαλεί τον εαυτό του παίζοντας σ' ένα ποίημα όπου, όπως στον Κάτουλλο 13, ο καλεσμένος στο δείπνο αναμένεται να προμηθεύσει το πιο ουσιαστικό μέρος του φαγητού. Μολονότι αφενός ο Αλκμάν μπορεί να ακολουθεί συμβατική επική φρασεολογία (*μέλαινα γαῖα, ἀμβροσία νύξ, ξανθὴ κόμη*, κλπ.), μπορεί επίσης να γράφει με μια οξεία, που όλα τα αγκαλιάζει, αίσθηση συγκεκριμένων λεπτομερειών. Σε σχεδόν αριστοφάνεια φλέβα μπορεί να κινείται από τα ντελικάτα, όμοια με άνθη κοσμήματα (91 *PMG*) στα κουρκούτια και τα περδίκια, από τα κοιμισμένα βουνά στα τραπέζια και τα τυριά (πβ. 17, 19, 39, 56, 96 *PMG*).

Η πλατιά ακτίνα κι οι διαφορετικές πηγές της ποιητικής έμπνευσης του Αλκμάνα φαίνονται επίσης από μια σειρά αποσπασμάτων που καταπιάνονται με μακρινούς, μισομυθικούς λαούς και μέρη (απ. 131, 148-57 *PMG*), κάπως στο στυλ του Αριστέα του Προκοννήσιου, η *Αριμάσπεια* του οποίου θα μπορούσε ενδεχομένως να τον είχε επηρεάσει[1]. Δύο στίχοι είναι ειδικά αξιοσημείωτοι για την ευφάνταστη και υποβλητική τους ποίηση (90 *PMG*):

Ῥίπας, ὄρος ἀνθέον ὕλᾳ,
νυκτὸς μελαίνας στέρνον.

Τη Ριπαία οροσειρά, βουνό που θάλλει με το δάσος, στήθος της μαύρης νύχτας.

1. Βλ. *GLP* 27· West (1965) 193 κ.ε.

Μπορούμε να θυμηθούμε τις υποβλητικές περιγραφές των βουνών στα αποσπάσματα 89 και 56 που αναφέρθηκαν παραπάνω. Πιο κοντά στην πατρίδα, ο Αλκμάν έγραψε επίσης για τα τοπικά έθιμα, την ιστορία και τους μύθους της Σπάρτης. Ένα από τα ποιήματά του περιελάμβανε μια γενεαλογία μυθικών Σπαρτιατών βασιλέων (5, απ.2, col. i *PMG*), και το Παρθένειο του Λούβρου έδινε μιαν άνετη απαρίθμηση των σφαγμένων γιων του Ιπποκόωντα (1.2-12). Άλλα ποιήματα, όλα χαμένα, περιέγραφαν λακωνικές θεότητες (62 *PMG*), τοποθετημένες στη Σπάρτη (52, 92 *PMG*) και τα σπαρτιατικά συσσίτια (98 *PMG*).

Ο Αλκμάν είχε μιαν ενσυνείδητη αγάπη για τη γλώσσα. Σημειώσαμε τα λογοπαίγνιά του στα ονόματα της Αγησιχόρας και Αστυμέλοισας (1.84, 3.73 κ.ε) και την ετυμολογία του Ἀκμόνα -*ἀκάματου* (61). Το ενδιαφέρον του αυτό εμφανίζεται επίσης στον περίεργο εξάμετρο στίχο (107) *Πολλαλέγων ὄνυμ' ἀνδρί, γυναικὶ δὲ Πασιχάρηα* 'Πολυλογάς το όνομα του άντρα, και της γυναίκας Αυτή που χαίρει σ' όλα'. Ο στίχος μπορεί να είναι ειρωνικό ερωτικό αστείο για υπερβολική συμμόρφωση[1]. Εξίσου καλά μπορούσε να είναι η συμπυκνωμένη εκδοχή της παραδοσιακής αντίθεσης ανάμεσα στον πολύ δουλευτή άντρα, 'που είχε πολλές έγνοιες' (*πόλλ' ἀλέγων*), και την ωραία, αλλά αργόσχολη γυναίκα, 'Αρεστή σ' όλους', αλλά άχρηστη, όπως η Πανδώρα του Ησιόδου: *Χάρις δ' ἐπὶ πᾶσιν ἄητο* 'κι απάνω σ' όλα εμφυσήθηκε χάρη' *Θεογ.* 583· πβ. 590 κ.ε. και *Έργα* 373 κ.ε. Εκτός από την περιοδική περιφραστική απόδοση ουσιαστικού (kenning) (πβ. 1.66 κ.ε. παραπάνω) ο Αλκμάν χαίρεται επίσης ζουμερές παροιμιακές δηλώσεις, όπως 'η κουκουβάγια που σκούζει από το δοκάρι', 'ο γείτονας είναι μεγάλο πράγμα για τον γείτονα' (123), 'η δοκιμή είναι η αρχή της μάθησης' (125)· 'στενό το μονοπάτι, ανελέητη Αναγκαιότητα' (102).

Το ενδιαφέρον για τις λέξεις έχει ίσως σημασία σε δύο σύντομα αλλά σημαντικά αποσπάσματα (39 και 40 *PMG*):

Ϝέπη τάδε καὶ μέλος Ἀλκμὰν
εὗρε γεγλωσσαμέναν
κακκαβίδων ὄπα συνθέμενος.

Τα λόγια αυτά και το τραγούδι ανακάλυψε ο Αλκμάν, καταλαβαίνοντας τη μελωδική φωνή των περδικιών.

Ϝοῖδα δ' ὀρνίχων νόμως
παντῶν.

1. Βλ. *GLP* 24 κ.ε.· McKay (1974) 413 κ.ε.

ΑΛΚΜΑΝ

Γνωρίζω τα κελαηδήματα όλων των πουλιών.

Αλλού με ζωηρό ενδιαφέρον για τα πουλιά, ο Αλκμάν μπορεί να μιλάει σοβαρά όταν λέει ότι πήρε το τραγούδι του απ' αυτά. Το πρώτο απόσπασμα φαίνεται σαν η *σφραγίδα* του ποιητή κι αντανακλά το καμάρι για την τέχνη του ως πνευματικής ανακάλυψης, όχι σαν δώρου των Μουσών[1]. Επίσης το απόσπασμα, όπως εισηγείται ο Gentili, μπορεί να αντανακλά τη σπουδαιότητα της μίμησης και της πιστής απομίμησης στα προφορικά συμφραζόμενα της πρώιμης ελληνικής ποίησης[2]. Σε πολλά χωρία ο Αλκμάν επικαλείται τις Μούσες για θεϊκή έμπνευση (14, 27, 30, 67· πβ. επίσης 28, 43, 59b *PMG*). Επίσης συνδέει τη δύναμη του τραγουδιού με τη θεϊκή δύναμη του έρωτα και του πόθου (π.χ. 3, 1 κ.ε.· απ. 27 *PMG*).

Η συνείδηση της πνευματικής πλευράς της τέχνης του στο απ. 39, οπωσδήποτε, είναι μια μικρή αναγγελία της ενσυνείδητης καλλιτεχνικής ικανότητας που αποκτά σπουδαιότητα αργότερα στην έπαρση του Πινδάρου για τη *σοφία* του ή την ποιητική του επιδεξιότητα.

Υπάρχει κι άλλο ίχνος της ποιητικής αυτής αυτοσυνειδησίας σ' ένα σημαντικό καινούργιο απόσπασμα (4, απ. 1.4-6 *PMG*= *P.Oxy*. 2388), στο οποίο φαίνεται ότι ο Αλκμάν σχολιάζει τους προκατόχους του, που 'έδειξαν στους ανθρώπους νέα θαυμαστά τραγούδια, λεπτά, γεμάτα τέρψη':

σαυμαστὰ δ' ἀνθ[ρώποισι
γαρύματα μαλσακὰ
νεόχμ' ἔδειξαν τερπ[

Οι στίχοι αυτοί ανάμεσα στις πιο πρώιμες ενδείξεις στην ελληνική λυρική ποίηση ενός ποιητή που σχολιάζει άμεσα τι έγινε προηγουμένως. Η γενναιοδωρία της κρίσης του Αλκμάνα είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα. Το πρόσφατο απόσπασμα της Οξυρύγχου που επιβεβαιώνει την ύπαρξη του έκτου βιβλίου των ποιημάτων του μπορεί να περιέχει επίσης μιαν αναφορά στον *τόπο* για αθάνατο κλέος του ποιητή (*P.Oxy*. 3209, απ. 1· πβ. Σαπφώ απ. 55 και 147 *PLF*· Ίβυκ. απ. 282. 47 κ.ε. *PMG*).

Στην αρχαιότητα ο Αλκμάν ήταν ονομαστός για την πραγμάτευση του έρωτα. Μεταγενέστεροι συγγραφείς έφτιαξαν χαρακτηριστικά σαν αυτοβιογραφικές ομολογίες επιθυμίας δηλώσεις που στην πραγματικότητα ήταν μέρος των συμβάσεων της χορικής ποίησης. Έτσι ο Αθήναιος (13.600f) ερμήνευε ότι το παρακάτω απόσπασμα σημαίνει πως ο Αλκμάν ήταν τρελά ερωτευμένος με την ποιήτρια Μεγαλοστράτα (59b *PMG*):

1. Για τις συνέπειες βλ. Gianotti (1975) 43-7.
2. Βλ. Gentili (1971) 59-67.

τοῦτο Fαδειᾶν ἔδειξε Μωσᾶν
δῶρον μάκαιρα παρσένων
ἁ ξανθὰ Μεγαλοστράτα.

Αυτό το δώρο των γλυκών Μουσών το φανέρωσε η ξανθή Μεγαλοστράτα, ευτυχισμένη αναμέσα στις παρθένους.

Πραγματικά, παιγνιδιάρικη διάθεση μάλλον παρά πάθος φαίνεται να χαρακτηρίζει την ερωτική ποίηση του Αλκμάνα, είτε πρόκειται για αγάπη ετεροφυλόφιλη ή ομοφυλόφιλη. Δύο άλλοι στίχοι που αναφέρει ο Αθήναιος στα ίδια συμφραζόμενα δείχνουν την ευγενικότερη πιο πολύ παρά την παθιασμένη πλευρά του έρωτα (59a):

Ἔρως με δηὖτε Κύπριδος Fέκατι
γλυκὺς κατείβων καρδίαν ἰαίνει.

Ο γλυκός έρωτας, πάλι, για χάρη της Κύπριδας, σταλάζοντας θερμαίνει την καρδιά μου.

Ένα άλλο σύντομο απόσπασμα για τον Έρωτα δείχνει την παιγνιδιάρικη επινοητικότητα με την οποία ο Αλκμάν μπορεί να χειρίστηκε τον αντρικό ομοφυλόφιλο έρωτα (58)[1].

Αν και έχουμε χάσει μεγάλο μέρος από την ποίηση που θα δικαιολογούσε τον τίτλο του Αθήναιου, 'αρχηγέτης των ερωτικών ποιημάτων' (13.600f, 59 *PMG*), η τύχη υπήρξε πιο ευμενής διατηρώντας αρκετά για να τεκμηριώσουμε ένα άλλο επίθετο που του αποδόθηκε από μεταγενέστερο ποιητή, 'τον γεμάτο χάρες Αλκμάνα', *τὸν χαρίεντ' Ἀλκμᾶνα (Παλ. Ανθ.* 7.19,159 *PMG*).

3. ΣΤΗΣΙΧΟΡΟΣ

Ο Στησίχορος από την Ιμέρα της Σικελίας, ο οποίος στην αρχαιότητα θεωρούνταν ως ο διάδοχος του Αλκμάνα στη λυρική ποίηση, είναι καλύτερα γνωστός για την αναδιήγηση των επικών θεμάτων σε λυρικά μέτρα. Σ' αυτή την εκτεταμένη λυρική διήγηση ο Στησίχορος δεν φαίνεται να ήταν μοναδικός. Ο Σακάδας από το Άργος, που δρούσε στη Σπάρτη στο τέλος του έβδομου αιώνα, συνέθεσε μιαν *Άλωση Τροίας (Ἰλίου Πέρσις)* με ακόμη περισσότερες λεπτομέρειες από τον Στησίχορο (Αθήναιος 13.610c). Ο Ξάνθος από τη Λυδία, ένας άλλος μάλλον σκιώδης προκάτοχος του Στησίχορου, συνέθεσε μια *Ορέστεια* που μπορεί να επηρέασε τον Στησίχορο (Αθήναιος 12.512 κ.ε.· Αιλιανός, *Ποικ. Ιστ.* 4.26· 699-700 *PMG*). Η δημοτικότητα των

1. Βλ. Easterling (1974) 37-41.

μυθολογικών θεμάτων στη σύγχρονη αγγειογραφία παραλληλίζει αυτό το ενδιαφέρον για την εξαρχής διάπλαση των μύθων σε νέες ζωηρές μορφές.

Οι άμμοι της Αιγύπτου κι η υπομονετική επιδεξιότητα των παπυρολόγων έχουν επαυξήσει θεαματικά τη γνώση μας για την ποίηση του Στησίχορου. Πάπυροι που δημοσιεύτηκαν πρόσφατα έχουν αυξήσει τη γνώση μας των *Νόστων* (209 *PMG*), της *Παλινωδίας* για την Ελένη (193), της *Ορέστειας* (217), και των *Συοθηρών* που πραγματευόταν το κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου (222)· και τα τελευταία δέκα χρόνια έφεραν στο φως αποσπάσματα από τη *Γηρυονηίδα* (57-87 *SLG*), την *Άλωση της Τροίας* (S 88-132), την *Εριφύλη* (S 148-50), και, ίσως το σπουδαιότερο, ένα ως τώρα άγνωστο ποίημα για τις τύχες του οίκου του Οιδίποδα και τη φιλονικία του Πολυνείκη και Ετεοκλή (*P. Lille* 73 και 76). Οι νέες αυτές ανακαλύψεις έχουν τεκμηριώσει τη μεγάλη αξία που οι αρχαίοι κριτικοί απέδιδαν στο έργο του Στησίχορου, επιβεβαίωσαν το ρόλο του ως συνδέσμου ανάμεσα στην επική και τη λυρική διήγηση, και απέδειξαν τη σπουδαιότητά του για την παράσταση των μύθων στην τέχνη του έκτου αιώνα[1]. Ωστόσο είναι αναγκαία μια λέξη επιφυλακτικότητας. Δεν υπάρχει γενική ομοφωνία ότι όλα τα νέα Τρωικά και Θηβαϊκά αποσπάσματα ανήκουν στον Στησίχορο. Ιδιαίτερα, μερικά μετρικά χαρακτηριστικά του παπύρου της Λίλλης (παρακάτω, σ. 269 κ.ε.) αποκλίνουν από τη μαρτυρημένη Στησιχόρεια πρακτική[2]. Περιεχόμενο και ύφος δίνουν έναν υψηλό βαθμό πιθανότητας, αλλά όχι απόλυτης βεβαιότητας.

Η βιογραφική παράδοση δίνει τις χρονολογίες του Στησίχορου ως 632/29-556/53 π.Χ. (Σούδα), κάνοντάς τον χονδρικά σύγχρονο με τη Σαπφώ και τον Αλκαίο (βλ. Σούδα στο λ. 'Σαπφώ') και μια γενιά ύστερα από τον Αλκμάνα[3]. Συνδέεται και με τη Λοκρική πόλη Μάταυρο στη νότια Ιταλία και την Ιμέρα στη Σικελία και λέγεται ότι τάφηκε στην Κατάνη όπου ο τάφος του ήταν ονομαστός για την αρχιτεκτονική του. Οι πιο παλιοί συγγραφείς τον συνδέουν με την Ιμέρα, αλλά και στο Μάταυρο επίσης θα συναντούσε την ανάμιξη της Δωρικής και Ιωνικής και στη γλώσσα και στη λογοτεχνία που

1. Βλ. *GLP* 119 κ.ε.· Robertson (1969) σποραδικά· Vallet (1958) 281 κ.ε. (για τις μετώπες από το Ηραίο στη Foce del Sele τώρα στο μουσείο της αρχαίας Ποσειδωνίας (Paestum)).

2. Parsons (1977) 12. Η άποψη του Parson σχετικά με την επαναληπτικότητα και τη χαλαρότητα του ύφους (σ. 7), οπωσδήποτε, τείνει να υποστηρίζει πιο πολύ παρά να αποδυναμώνει την περίπτωση της Στησιχόρειας πατρότητας*.

3. Φαίνεται ότι υπήρξε ένας μεταγενέστερος 'Στησίχορος', ίσως μάλιστα δύο ποιητές με το όνομα αυτό, με την αναμενόμενη σύγχυση στη βιογραφία και την απόδοση μερικών έργων. Για τη χρονολογία βλ. Vallet (1958) 257-63· West (1971*α*) 302-14, ειδικά 302-7.

* Ωστόσο ο Parsons έχει τώρα αποσύρει τις ενστάσεις που διατύπωσε και για την ώρα κανείς δεν αμφισβητεί την πατρότητα του Στησίχορου.

χαρακτηρίζει την ποίησή του. Ο συγχρονισμός του θανάτου του με τη γέννηση του Σιμωνίδη (556/53) μπορεί να θεωρηθεί ότι συμβολίζει μια μείζονα διαίρεση ανάμεσα στο παλιότερο και το νεότερο ύφος. Ο ίδιος ο Σιμωνίδης αναφέρει τον Στησίχορο σαν μια καθιερωμένη αυθεντία, καταταγμένο με τον Όμηρο (564 *PMG*). Ο Εύπολης στους *Είλωτες*, περ. 424 π.Χ., συνδέει τα άσματα του Στησίχορου μ' εκείνα του Αλκμάνα και Σιμωνίδη ως 'παλιά' (*ἀρχαῖος*, απ. 139 *CAF* = Στησ. απ. 276b *PMG*).

Τα νέα αποσπάσματα αποδεικνύουν τη σπουδαιότητα του Στησίχορου για την ανάπτυξη της εκτενούς λυρικής διήγησης στον Βακχυλίδη και τις ωδές του Πινδάρου όπως ο 4ος *Πυθιόνικος*. Τα ποιήματά του φαίνεται ότι πιθανώς ήταν πιο νωχελικά στην κίνησή τους και πιο κοντά στη ροή του έπους παρά στις πολύ εκλεκτικές τεχνικές του λυρικού άσματος του τέλους του έκτου και των αρχών του πέμπτου αιώνα.

Τα νέα κείμενα θέτουν επίσης ένα μείζον πρόβλημα. Πώς τα ποιήματα αυτά τραγουδιόνταν και εκτελούνταν; Ήταν χορικά; Η *Γηρυονηίς*, για παράδειγμα, φαίνεται ότι περιελάμβανε τουλάχιστο 1500 στίχους, που θα την έκαναν τρεισήμισι φορές μεγαλύτερη από τον τέταρτο *Πυθιόνικο* του Πινδάρου, την πιο εκτενή χορική ωδή που υπάρχει. Το έργο αυτό, χονδρικά, θα χρειαζόταν κάπου τέσσερις ώρες για να εκτελεστεί, πιο πολύ απ' ό,τι λογικά θα μπορούσε να χορέψει ένας χορός[1]. Η ελευθερία κι η ευλυγισία του μέτρου δείχνουν ότι ο Στησίχορος τραγουδούσε τέτοια ποιήματα με τη συνοδεία της λύρας του, χωρίς χορική συνοδεία[2]. Τέτοια ποίηση, μια παραφυάδα της επικής ή ραψωδικής απαγγελίας, ονομάζεται 'κιθαρωδική'[3]. Αντίθετα από το έργο του ραψωδού, είναι πρωτότυπη σύνθεση· αντίθετα από το έργο του μονωδού, είναι αφηγηματική και εκτενής, όχι προσωπική και σχετικά σύντομη. Η *Άλωση της Τροίας* του Σακάδα και η *Ορέστεια* του Ξάνθου, που αναφέρθηκε παραπάνω, θα φαίνονταν να εμπίπτουν στην ίδια αυτή κατηγορία.

Στο σημείο αυτό, οπωσδήποτε, τίθεται ένα δεύτερο πρόβλημα. Το όνομα του Στησίχορου δείχνει κάποιο σύνδεσμο με το χορό· θα σήμαινε 'αυτός που στήνει το χορό'. Η Σούδα, πράγματι, λέει ότι το πραγματικό όνομα του ποιητή ήταν Τεισίας, κι 'αποκλήθηκε Στησίχορος επειδή πρώτος έστησε ένα χορό τραγουδιού που τον συνόδευε η κιθάρα' (*κιθαρῳδίας χορὸν ἔστησεν*). Είναι δυνατόν το 'Στησίχορος' να ήταν ένας τίτλος, όπως 'δάσκαλος του χορού', μια υπόθεση που γίνεται περισσότερο πιθανή εξαιτίας της αναφοράς

1. Pavese (1972) 243 κ.ε.· West (1971*a*) 307-9.

2. Βλ. Haslam (1974) 33 με τη σημ. 53· West (1969 και 1971*a*) σποραδικά.

3. Βλ. Pavese (1972) 239, 266 κ.ε.· West (1971*a*) 313 κ.ε. Η *Οδ.* θ 256-67 δείχνει ότι χοροί μπορούσαν να εκτελεστούν ως συνοδεία σε ραψωδική αφηγηματική ποίηση. Πβ. επίσης *DTC* 11.

στον 'Στησίχορο' στο *Πάριο Μάρμαρο* σε δύο μεταγενέστερες χρονολογίες[1]. Δεν υπάρχει, φυσικά, κατ' ανάγκη αντίφαση ανάμεσα σ' έναν Στησίχορο/Τεισία που συνέθεσε χορική ποίηση όμοια, ας πούμε, μ' εκείνη του Αλκμάνα κι έναν Στησίχορο/Τεισία που επίσης, ίσως σε μεταγενέστερο σημείο της σταδιοδρομίας του, ανέπτυξε ή τελειοποίησε τα μακροσκελή κιθαρωδικά διηγηματικά ποιήματα, συγκερνώντας τα λυρικά μέτρα με τα επικά θέματα, για τα οποία είναι ονομαστός. Ωστόσο, το γεγονός παραμένει ότι το όνομα δείχνει ισχυρό σύνδεσμο με τη χορική ποίηση, ενώ τα νέα κείμενα υποδεικνύουν ποιήματα που, εκ πρώτης όψεως, δεν φαίνονται να ήταν χορικά.

Όπως κι αν έχει το πράγμα, το έργο του Στησίχορου επαινείται πολύ από τους αρχαίους κριτικούς, κυρίως για επικές μάλλον παρά για αυστηρά λυρικές αρετές. Ο Οράτιος βάζει τις 'σοβαρές μούσες' του (graves Camenae) κοντά πίσω από τον Όμηρο (*Ωδές* 4.9.8-11). Ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσέας συμφωνεί (*Π. συνθ.ονομ.* 24) και συνιστά τη 'μεγαλοπρέπεια του υλικού του' και την προσοχή του στο 'χαρακτήρα και την τάξη των προσώπων του' (*π. Μιμ.* 2.7), ιδιότητες που μπορούμε τώρα να δούμε ότι μαρτυρούνται πλήρως στα νέα αποσπάσματα. Για τον 'Λογγίνο' είναι *ὁμηρικώτατος (π. Ύψ.* 13.3). Ο Κοϊντιλιανός τον βάζει δεύτερο μετά τον Πίνδαρο για τη 'δύναμη του ταλέντου του' (ingenio validus). Ξεχωρίζει τα υψηλά του επικά θέματα μαχών και ηρώων (maxima bella et clarissimos canentem duces et epici carminis onera lyra sustinentem) 'που ψάλλει ατέλειωτους πολέμους και τους ένδοξους αρχηγούς σηκώνοντας στη λύρα του όλο το βάρος του επικού άσματος' (10.1.62), αλλά επικρίνει το άπλωμά του.

> Γιατί δίνει στους χαρακτήρες του την ταιριαστή μεγαλοπρέπεια στη δράση και στο λόγο· και, αν είχε ασκήσει αυτοκυριαρχία, θα μπορούσε να ήταν κοντινός αντίπαλος του Ομήρου. Αλλά είναι πάρα πολύ πλούσιος και ξεχυλίζει (redundat atque effunditur), ψεγάδι που, αν και αξίζει τη μομφή, είναι ωστόσο ένα σφάλμα της ίδιας της ευφράδειας και της αφθονίας του.

Ο νωχελικός ρυθμός της *Γηρυονηίδας* και το ποίημα για τους γιους του Οιδίποδα επιβεβαιώνουν την κρίση του Κοϊντιλιανού. Ο Ερμογένης βρήκε την άφθονη χρήση των επιθέτων 'πολύ ευχάριστη' (*σφόδρα ἡδύς, Π. ιδ.* 3.322 Walz).

Αυτή η περιγραφική πληρότητα χαρακτηρίζει το μεγαλύτερο μέρος της ποίησης του Στησίχορου. Στη Γηρυονηίδα ο Κένταυρος Φόλος προσφέρει ένα ποτήρι κρασί στον Ηρακλή (181 *PMG*):

> *σκύφιον δὲ λαβὼν δέπας ἔμμετρον ὡς τριλάγυνον*
> *πί' ἐπισχόμενος, τό ῥά οἱ παρέθηκε Φόλος κεράσας.*

1. Βλ. West (1970*a*) 206· Pavese (1972) 245.

κι αφού πήρε μια ξυλένια κούπα που έπαιρνε ίσαμε τρία λαγύνια ήπιε αφού τη σήκωσε ψηλά, αυτήν που ο Φόλος αφού την ανακάτεψε του την παρέθεσε.

Σχεδόν το καθετί λέγεται δυο φορές. Ωστόσο η συσσώρευση προσδιορισμών δεν είναι χωρίς δομή. Υπάρχουν τέσσερα ονόματα ή επίθετα κι ένας ρηματικός τύπος στον πρώτο στίχο κι ακριβώς η ανάποδη αναλογία στον δεύτερο. Η αφθονία φαίνεται να υπηρετεί τη διήγηση καλύτερα στην περιγραφή της μακρινής δύσης όπου γεννήθηκε ο βοσκός του Γηρυόνη Ευρυτίωνας (184 *PMG*):

σχεδὸν ἀντιπέρας κλεινᾶς Ἐρυθείας
Ταρτησσοῦ ποταμοῦ παρὰ παγὰς ἀπείρονας ἀργυρορίζους
ἐν κευθμῶνι πέτρας.

... σχεδόν απέναντι από την ξακουσμένη Ερύθεια, κοντά στις ανεξάντλητες, ασημόριζες πηγές του ποταμού Ταρτησσού στην πέτρινη σπηλιά.

Ο πλούτος των σύνθετων επιθέτων, ένα υφολογικό γνώρισμα που αναπτύχθηκε ακόμη πιο πολύ στη λυρική διήγηση του Βακχυλίδη, δεν είναι μόνο διακοσμητικός. Η συνεχής διήγηση στα νέα αποσπάσματα, όπως θα δούμε, διευκρινίζει πώς η πληρότητα αυτή της λεπτομέρειας μπορεί επίσης να βοηθήσει στο ξύπνημα του πάθους.

Στο λεκτικό ο Στησίχορος είναι πραγματικά *'ὁμηρικώτατος'*. Γλώσσα του είναι η λογοτεχνική δωρική, με μια έντονη προτίμηση για τους ομηρικούς λογότυπους. Τα βαριά δακτυλικά μέτρα του διευκολύνουν τα ομηρικά του δάνεια. Διασκευάζει, ωστόσο, την ομηρική φρασεολογία με σημαντική ελευθερία και ευλυγισία, όπως δείχνει το απόσπασμα αυτό των *Νόστων* (209 *PMG*):

θε[ῖ]ον ἐ[ξ]αίφνας τέρας ἰδοῖσα νύμφα
ὧδε δε[..]. Ἑλένα φωνᾷ ποτ[ὶ] παῖδ' Ὀδύσειο[ν·
'Τηλέμαχ[..] τις ὅδ' ἁμὶν ἄγγελ[ο]ς ὠρανόθεν
δι' αἰθέρο[ς ἀτ]ρυγέτας κατέπαλτο βαδ[
].ε φοιναι κεκλάγγω[
]...ς ὑμετέρους δόμους προφα.[.......]υς
].....αν.υς ἀνὴρ
βο]υλαῖς Ἀθάνας
].ηις αυτα λακέρυζα κορώνα
].μ' οὐδ' ἐγώ σ' ἐρύ[ξ]ω
Παν]ελόπα σ' ἰδοῖσα φίλου πατ[ρ]ὸς υἱόν...'

...η Ελένη η νύμφη, όταν είδε ξαφνικά το θεϊκό σημάδι, έτσι μίλησε στο γιο του Οδυσσέα: 'Τηλέμαχε, οποιοσδήποτε αγγελιοφόρος είναι αυτός που έχει πέσει ορμητικά μέσα από τον ακάρπιστον αιθέρα... ουρλιάζοντας.... (Οδυσσέας;) εμφανιζόμενος στο παλάτι σου... με τις συμβουλές της Αθηνάς... μια κουρούνα που κρώζει. Ούτε και θα σε κρατήσω· αλλά η Πηνελόπη, όταν σε δει, το γιο του αγαπητού σου πατέρα...'.

Ο Στησίχορος ακολουθεί στενά την ομηρική σκηνή της αναχώρησης του Τηλέμαχου από τη Σπάρτη στην *Οδύσσεια* ο 113 κ.ε. Στον Όμηρο τα δώρα έρχονται πρώτα και με μεγαλύτερη λεπτομέρεια (*Οδ.* ο 113-29)· ύστερα, καθώς ο Τηλέμαχος λέει έναν αποχαιρετιστήριο λόγο, εμφανιζόταν ο οιωνός (*Οδ.* ο 160-3):

ὥς ἄρα οἱ εἰπόντι ἐπέπτατο δεξιὸς ὄρνις,
αἰετὸς ἀργὴν χῆνα φέρων ὀνύχεσσι πέλωρον,
ἥμερον ἐξ αὐλῆς· οἱ δ' ἰύζοντες ἕποντο
ἀνέρες ἠδὲ γυναῖκες.

Έτσι μόλις μίλησε, ένα πουλί πέταξε προς τα δεξιά, ένας αετός κρατώντας με τα νύχια του μια πελώρια άσπρη χήνα, ήμερη από την αυλή· κι όλοι, άντρες και γυναίκες, ακολουθούσαν κραυγάζοντας.

Καθώς όλοι αναφωνούν περίχαροι, ο νεαρός Πεισίστρατος παρακαλεί τον Μενέλαο να το ερμηνεύσει, αλλά τον προλαβαίνει η Ελένη (171-8). Ο Τηλέμαχος εύχεται σύντομα για την εκπλήρωση της προφητείας κι αναχωρεί (180-4). Ο Στησίχορος προφανώς συνόψισε πολύ τη σκηνή ενώ ακολούθησε το κύριο περίγραμμα όπως δίδεται από τον Όμηρο. Τοποθετεί τον οιωνό νωρίτερα και κάνει την Ελένη την πρώτη που τον βλέπει, να περιγράφει και ν' αναπτύσσει τη σημασία του. Ο ίδιος ο οιωνός είναι διαφορετικός: στον ομηρικό αετό ο Στησίχορος πρόσθεσε ένα ταπεινό κοράκι, παίρνοντας μια φράση που απαντά στον Ησίοδο (*Έργα 747*) αλλά όχι στον Όμηρο. Θα πρέπει να σημειώσουμε ειδικά τη δραματική χρήση του ευθέος λόγου, ένα γνώρισμα του λυρικού ύφους που δεσπόζει στον Πίνδαρο και τον Βακχυλίδη. Ένα επιπρόσθετο μικρό απόσπασμα (col. ii) δείχνει ότι ο Στησίχορος άλλαξε το δώρο του Μενέλαου από ασημένιο και χρυσό κρατήρα (*Οδ.* ο 115-19) σ' ένα αγγείο που πάρθηκε σαν λεία από το παλάτι του Πριάμου, και πάλι ένα ζωηρόχρωμο κέντημα ομηρικής λεπτομέρειας.

Μια ακόμη πιο εντυπωσιακή σύγκριση εμφανίζεται από αυτό το απόσπασμα που δημοσιεύτηκε πρόσφατα για το θάνατο του Γηρυόνη από τη *Γηρυονηίδα* (S 15.14-17 *SLG*):

ἀπέκλινε δ' ἄρ' αὐχένα Γαρ[υόνας

ἐπικάρσιον, ὡς ὅκα μ[ά]κω[ν
ἅτε καταισχύνοισ' ἁπαλὸν [δέμας
αἶψ' ἀπὸ φύλλα βαλοῖσα...

Κι ο Γηρυόνης έκλινε τον αυχένα στη μια μεριά, όπως όταν η παπαρούνα ... ντροπιάζοντας το απαλό της σώμα ρίχνοντας ξαφνικά τα πέταλά της...

Το χωρίο απηχεί το θάνατο του Γοργυθίωνα στην *Ιλιάδα* Θ 306-8:

μήκων δ' ὡς ἑτέρωσε κάρη βάλεν, ἥ τ' ἐνὶ κήπῳ
καρπῷ βριθομένη νοτίῃσί τε εἰαρινῇσιν·
ὣς ἑτέρωσ' ἤμυσε κάρη πήληκι βαρυνθέν.

κι έγειρε το κεφάλι του από τη μια μεριά, σαν παπαρούνα μέσα σε κήπο, που βαραίνεται από το σπόρο της και τις ανοιξιάτικες δροσοσταλίδες· έτσι από τη μια μεριά έγειρε το κεφάλι του, καθώς το βάραινε η περικεφαλαία.

Ο Στησίχορος, όπως φαίνεται, παραλείπει τις εαρινές βροχές (που κράτησε ένας μεταγενέστερος μιμητής, ο Βιργίλιος, *Αιν.* 9.436) κι αυξάνει το πάθος κάνοντας το άνθος του 'απαλό' και 'λερωμένο' καθώς χάνει τα πέταλά του. 'Ο αψεγάδιαστος Γοργυθίωνας' στον Όμηρο είναι ο γιος του βασιλιά Πριάμου και μιας όμορφης μητέρας 'στη μορφή θεόμοιαστης' (*Ιλ.* Θ 303-5)· ο Γηρυόνης του Στησίχορου έχει τρία σώματα και φτερά που ταιριάζουν, μια βελτίωση στο ησιόδειο τέρας που έχει μονάχα τρία κεφάλια (*Θεογονία* 287)[1]. Ο ομηρικός απόηχος, αν επιμείνει κανείς, θα μπορούσε να φανεί παράξενος· μια παπαρούνα με 'απαλό σώμα' (αν *δέμας* είναι το σωστό συμπλήρωμα) είναι δυνάμει ένα αλλόκοτο σημείο σύγκρισης για ένα τέρας που πεθαίνει. Ο Στησίχορος υιοθέτησε ίσως την ομηρική αυτή λεπτομέρεια σαν μέρος της συμπαθητικής του απεικόνισης του Γηρυόνη. Φαίνεται ανύποπτος για την πιθανή ακαταλληλότητα της σύγκρισης. Στη μεγάλη σοβαρότητα του ηρωικού ύφους ένα τέρας που εξοντώνεται από τον Ηρακλή μπορεί επίσης να είναι ένα θύμα για το οποίο μπορούμε να αισθανθούμε συμπάθεια.

Το πρόβλημα της παρομοίωσης της παπαρούνας είναι συμπτωματική των κινδύνων και περιορισμών που συνεπάγεται η διαιώνιση του ομηρικού ύφους. Καθώς μεταφέρεται σ' ένα διαφορετικό οικοδόμημα, το ομηρικό πλαίσιο σε κάποιο σημείο φαίνεται τεντωμένο, γίνεται υπέρβαρο και ραγίζει. Άλλοι ποιητές —ο Αρχίλοχος, η Σαπφώ, ο Αλκαίος— έστρεψαν την ομηρική γλώσσα σε νέες, εντελώς μη επικές καταστάσεις. Συγχρόνως δεν πρέπει να υποτιμούμε την καθαρή απόλαυση που οι Έλληνες του έβδομου και έκτου αιώνα έβρισκαν σ' αυτές καθαυτές τις ιστορίες, όπως δείχνουν αγγειογραφίες και

1. Βλ. *GLP* 91 κ.ε.· Robertson (1969) 209.

μια μνημειώδης αναπαράσταση όπως εκείνη του αγγείου François (περ. 570 π.Χ.). Ο Στησίχορος μπορεί πολύ καλά να συμμεριζόταν την αυξάνουσα δυσφορία των συγχρόνων του για το έπος ως του κανόνα για τη μέτρηση της ανθρώπινης εμπειρίας. Η επανεπεξεργασία όχι μόνο της μορφής, αλλά επίσης και της ουσίας του επικού υλικού, είναι μια ένδειξη της επίγνωσής του ότι το επικό καλούπι δεν ήταν εντελώς ικανοποιητικό.

Οι πιο τολμηροί νεωτερισμοί του εμφανίζονται στην *Παλινωδία* του για την Ελένη. 'Αυτή η ιστορία δεν είναι αληθινή', ανακάλεσε, 'ούτε και μπήκες στα καράβια με τους ωραίους πάγκους ούτε κι έφτασες την ακρόπολη της Τροίας' (192 *PMG*). Ανέπτυξε το μοτίβο, που πιθανόν απαντούσε ήδη στον *Κατάλογο γυναικών* του Ησίοδου, ότι δεν ήταν η ίδια η Ελένη, αλλά το είδωλό της που πήγε στην Τροία[1]. Καθώς υπάρχει τώρα μαρτυρία όχι για μία αλλά για δύο *Παλινωδίες*, είναι πιθανό ότι ο Στησίχορος διηγήθηκε δύο διαφορετικές εκδοχές της ιστορίας του ειδώλου, μία σύμφωνα με την οποία η πραγματική Ελένη δεν πήγε ποτέ πουθενά (Δίων Χρυσ. 11.40) και μια άλλη στην οποία προστατεύτηκε από τον Πρωτέα, όπως στην *Ελένη* του Ευριπίδη (193.15 κ.ε. *PMG*)[2]. Η ηρωίδα της αρχικής του *Ελένης* φαίνεται να έμοιαζε τη μορφή του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, ήταν δηλ. μια επικίνδυνη, ανήθικη κι ελευθέρια γυναίκα (190 *MPG*). Στο ποίημα αυτό μπορεί επίσης να ανήκει ένα απόσπασμα για την κατάρα της Αφροδίτης στις κόρες του Τυνδάρεω (223 *PMG*), ιστορία που βρισκόταν ήδη στον *Κατάλογο* του Ησίοδου (176 M-W=93 Rz). Στην παραλλαγή αυτή, πριν από το γάμο της με τον Μενέλαο η Ελένη απάγεται από τον Θησέα και του γεννά ένα παιδί· το παιδί δεν είναι άλλο από την Ιφιγένεια (191 *PMG*). Επίσης στο ποίημά του *Ιλίου πέρσις* ο Στησίχορος μπορεί να έδωσε στην Ελένη κακό χαρακτήρα, αλλά τα πενιχρά αποσπάσματα δεν επιτρέπουν βέβαια πορίσματα (S 104 *SLG*). Μια τέτοια άποψη για την Ελένη ήταν ασφαλώς πλατιά διαδεδομένη ανάμεσα στους Αιολείς συγχρόνους του (πβ. Σαπφώ 16.6-10 και Αλκαίο B 10 *PLF*)[3]. Έγινε η εισήγηση ότι οι *Παλινωδίες* έκαναν τον ποιητή να ανακαλέσει στη Σπάρτη ή σε μια από τις δωρικές αποικίες στη Μεγάλη Ελλάδα όπου η Ελένη ήταν σημαντική μορφή λατρείας. Η αναθεώρηση του μύθου μπορεί να συγκριθεί

1. Ησίοδος 358 M-W = 266 Rzach· αλλά η μαρτυρία για το μοτίβο αυτό ως ησιόδειο βασίζεται μόνο σ' ένα μεταγενέστερο σχόλιο στον Λυκόφρονα (*Αλεξ.* 822), αμφίβολης αξίας: βλ. Sisti (1965) 307 κ.ε.

2. Οι φιλόλογοι παρέμειναν διστακτικοί στην αποδοχή της ιδέας δύο χωριστών παλινωδιών, αλλά η νέα μαρτυρία κάνει το συμπέρασμα αυτό σχεδόν αναπόφευκτο: βλ. Vallet (1958) 273-7· Sisti (1965) 301-13· Woodbury (1967), 157-76· Davison (1968), 196-225· Treu (1968*b*) 1254 κ.ε.· Podlecki (1971) 313-27.

3. Βλ. Page (1955) 280 κ.ε.· Kirkwood (1974) 267 σημ. 75.

με την επανεπεξεργασία της ιστορίας του Νεοπτόλεμου από τον Πίνδαρο στον *Παιάνα* 6 και το *Νεμεόνικο* 7 (βλ. παρακάτω, σ. 311 σημ. 2).

Ο Στησίχορος, λέει η ιστορία, τυφλώθηκε, εξαιτίας της οργής της Ελένης (πιθανώς για την εκδοχή του χαρακτήρα της στην *Ελένη*)· αλλά ξαναβρήκε το φως του όταν τραγούδησε την *Παλινωδία*. Η ιστορία αυτή καλά εδραιωμένη ήδη τον τέταρτο αιώνα π.Χ. (πβ. Πλάτ., Φαίδρ. 243a· Ισοκρ., *Ελένη* 64), μπορεί να προήλθε από μια μεταφορική δήλωση για το σκοτάδι και το φως, που παρεξηγήθηκε σαν πραγματικό γεγονός. Το υπόμνημα της Οξυρύγχου που αναφέρει την αρχή των δύο *Παλινωδιών* αναφέρει ότι ο Στησίχορος κριτικάρει τον Όμηρο στη μια και τον Ησίοδο στην άλλη (193 *PMG*). Η λεπτομέρεια αυτή βρίσκει κάποια υποστήριξη από τον Πλάτωνα, που αντιθέτει την τύφλωση του Ομήρου με την όραση του Στησίχορου που αποκαταστάθηκε (*Φαίδρ.* 243a = 192 *PMG*):

> Γι' αυτούς που σφάλλουν όταν διηγούνται μύθους υπάρχει ένας αρχαίος καθαρμός που δεν τον αντιλήφθηκε ο *Όμηρος* αλλά ο Στησίχορος τον ήξερε. Στερημένος από την όψη του εξαιτίας της κατασπίλωσης από μέρους του της Ελένης, δεν παρέλειψε όπως ο *Όμηρος*, να το μάθει, αλλά, σαν μουσικός που ήταν, ανακάλυψε την αιτία κι έγραψε αμέσως. 'Η ιστορία αυτή δεν είναι αληθινή...'.

Όχι μονάχα η σχέση των δύο *Παλινωδιών* της μιας με την άλλη είναι σκοτεινή, αλλά υπάρχει επίσης ένα ζήτημα αν δηλ. η καθεμιά τους ήταν εντελώς χωριστή από το ποίημα *Ελένη*[1]. Ο τρόπος με τον οποίο οι αρχαίοι αναφέρονται σ' αυτά τα έργα, εισηγείται οπωσδήποτε χωριστά ποιήματα.

Οι διηγήσεις του Στησίχορου είναι γεμάτες με ζωντανές λεπτομέρειες, και δεν είναι εκπληκτικό που η αγγειογραφία τον έκτο αιώνα άντλησε πολύ απ' αυτές. Ο Κύκνος του, για παράδειγμα, κτίζει ένα φρικιαστικό τέμενος από τα κρανία των θυμάτων του (207 PMG)[2]. Είναι πιθανόν να είναι ο πρώτος ποιητής που παρέστησε την Αθηνά να αναπηδά 'λάμπουσα με την πανοπλία της' από το κεφάλι του Δία (223 PMG)[3]. Παρέστησε γραφικά την τιμωρία του Ακταίωνα από την Άρτεμη βάζοντάς τη να ρίχνει το δέρμα ενός αρσενικού ελαφιού πάνω του (236 PMG)[4]. Συμπάθεια για τον ηττημένο, ας είναι και αλλόκοτο θηρίο, εμφανίζεται όχι μόνο στη *Γηρυονηίδα*· υπάρχει πιθανώς μια ιδέα συμπάθειας στην εικόνα του για τον Καλυδώνιο αγριόχοιρο, που 'έκρυβε την άκρη του ρύγχους του κάτω από το έδαφος' πιθανόν ἔντρομος (221 PMG).

1. Βλ. *GLP* 112· Davison (1968) 219. 2. Βλ. *GLP* 81· Dawe (1972) 28-30.
3. Βλ. *GLP* 123-6· ο Vallet (1958) 279 με τη σημ. 2 υποδεικνύει, οπωσδήποτε, ότι το μοτίβο απαντά στον τελαμώνα μιας ασπίδας στην Ολυμπία του τέλους του έβδομου αιώνα.
4. Βλ. *GLP* 99 κ.ε.· Nagy (1973) 179 κ.ε.

ΣΤΗΣΙΧΟΡΟΣ

Νεωτερισμό στο είδος όπως και στο θέμα εισηγείται και η παράδοση ότι ο Στησίχορος τραγούδησε βουκολικά άσματα, όπως εκείνα του βουκόλου Δάφνη (280, 281 *PMG*), αντλώντας πιθανόν από τη λαογραφία της ιδιαίτερης πατρίδας του Σικελίας, αλλά υπάρχει ζήτημα αυθεντικότητας[1]. Λαϊκά ρεύματα μπορεί να εμφανίζονται επίσης σ' έναν αριθμό μύθων ζώων όπως στον Αίσωπο μ' ένα δυνατά ηθικολογικό σημείο. Δύο για πολιτική μαρτυρούνται από τον Αριστοτέλη· ένα άλλο, που αναφέρεται διεξοδικά από τον Αιλιανό, είναι πιο αμφίβολο (281 *PMG*)[2]. Δυο ποιήματα που έχουν για θέμα τους την άτυχη αγάπη, η *Καλύκη* και η *Ραδίνη* (277, 278 *PMG*), αποδίδονται επίσης σ' αυτόν· αλλά οι ιστορίες αυτές μοιάζουν μεταγενέστερες και μπορεί θαυμάσια να είναι το έργο του Στησίχορου του τέταρτου αιώνα που αναφέρεται από το *Πάριο Μάρμαρο*[3]. Η ίδια υποψία αγγίζει τον *Δάφνη* που αναφέρθηκε παραπάνω. Από την άλλη ο Στησίχορος ήταν ονομαστός ως ποιητής ερωτικών θεμάτων (276 *PMG*). Μαρτυρία γι' αυτά βρίσκεται σε μερικά από τα νέα αποσπάσματα, ιδιαίτερα σ' ένα αρκετά μακροσκελές ποίημα, χρωματισμένο ερωτικά, σ' ένα ωραίο παιδί, που αποδίδεται από τον Page στον Ίβυκο, αλλά πολύ πιθανώς είναι έργο του Στησίχορου (S 166-219 *SLG*).

Ο κατάλογος των γνωστών έργων του Στησίχορου αποκαλύπτει ένα έντονο ενδιαφέρον για το μύθο του Ηρακλή, ένα ευνοούμενο θέμα στη Μεγάλη Ελλάδα, καθώς οι απόμακρες περιπέτειες αυτού του ήρωα συμπεριελάμβαναν εκείνες τις μακρινές αποικίες στους κύκλους περίφημων μύθων[4]. Ο *Κέρβερος*, ο *Κύκνος*, η *Γηρυονηίδα*, πιθανόν η *Σκύλλα*, όλα εμπλέκουν τον Ηρακλή. Ο Τρωικός κύκλος αντιπροσωπεύεται από τους *Νόστους* του, την *Άλωση της Τροίας* και την *Ελένη*· ο Θηβαϊκός κύκλος από την *Εριφύλη* και το νέο ποίημα για τη Θήβα (*P. Lille* 73, 76). Η *Ορέστειά* του, *το κυνήγι του Καλυδώνιου Κάπρου* και τα *Άθλα επί Πελία* δείχνουν το ενδιαφέρον του σε άλλες παραδόσεις, Πελοποννησιακές και Βορειοελλαδίτικες.

Χάρη στις πρόσφατες ανακαλύψεις, μπορούμε να δούμε τη φαντασία του Στησίχορου σε δράση στο μεγάλο μέρος ενός ολόκληρου ποιήματος, τη Γη-

1. Βλ. West (1970*a*) 206· Vürtheim (1919) 73-6.

2. Για το χωρίο του Αιλιανού ο Vürtheim (1919) 79 παρατηρεί, 'ότι είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς ότι ο Στησίχορος έχει γράψει τέτοιες ανοησίες': ο Vallet (1958) 284-6 είναι πιο αισιόδοξος.

3. Βλ. West (1970*a*) 206· *GLP* 87· Rose (1932) 88-92· ο Vallet (1958) 285 είναι πιο θετικός.

4. Βλ. Vallet (1958) 263 κ.ε., που εισηγείται επίσης πιθανές δυτικές διασυνδέσεις για την *Ορέστεια* (266 κ.ε.) αν ο Απόλλων του Στησίχορου έστειλε τον Ορέστη στη δύση για εξαγνισμό.

ρυονηίδα[1]. Ένα απόσπασμα που υπήρχε ήδη επειδή το ανέφερε ο Αθήναιος, έλεγε για το ταξίδι του Ήλιου μέσα σ' ένα χρυσό κύπελλο διαμέσου του Ωκεανού 'στα βάθη της σκοτεινής ιερής νύκτας στη μητέρα του και τη νόμιμη σύζυγό του και τ' αγαπητά του παιδιά', ενώ ο Ηρακλής προχώρησε 'με τα πόδια σ' ένα σκιασμένο με ροδοδάφνες άλσος' (185 *PMG*). Δεν είναι σίγουρο αν ο Ηρακλής εδώ εισέρχεται ή εγκαταλείπει τις χώρες της δύσης όπου συνάντησε τον Γηρυόνη. Η πρώτη άποψη, που υποστηρίζεται από τους Barrett και Gentili ενάντια στον Page, είναι κάπως πιο πιθανή[2]. Η φανταστική γεωγραφία, που θυμίζει την *Οδύσσεια* (ραψωδίες κ-μ), διαποτίζει οπωσδήποτε τη διάθεση αυτού του έργου. Η μυθική αυτή γεωγραφία και το πλατύ πεδίο δράσης του ποιήματος είναι σαφή από τις λεπτομέρειες για το βουκόλο του Γηρυόνη, τον Ευρυτίωνα (184 *PMG*, που αναφέρθηκε πιο πάνω). Η μητέρα του Ευρυτίωνα, μια από τις Εσπερίδες, τον πήρε βρέφος 'πάνω από τα κύματα του πελάγους... στην πιο ωραία νήσο των θεών, όπου οι Εσπερίδες έχουν την κατοικία τους, από ατόφιο χρυσάφι (58 *SLG*). Η γεωγραφική αυτή επέκταση και η επιμονή στη γενεαλογία ακόμη και των δευτερευόντων χαρακτήρων δείχνουν την πλατιά κλίμακα του ποιήματος. Ένα στιχομετρικό σημάδι στον πάπυρο σημειώνει το στίχο 1300, κι αυτό δεν είναι το τέλος.

Τα πιο σημαντικά νέα αποσπάσματα περιγράφουν το θάνατο του Γηρυόνη. Αντί να περιγράφει μια συναρπαστική νίκη ενάντια σ' ένα φοβερό τέρας, ο Στησίχορος δείχνει μια αξιοσημείωτη συμπάθεια για τον καταδικασμένο εχθρό του Ηρακλή. Ο Γηρυόνης βγάζει ένα μεγάλο λόγο, ίσως προς τον Ηρακλή, που απομιμείται στενά το λόγο του Σαρπηδόνα προς τον Γλαύκο στην *Ιλιάδα* Μ 310-28[3]. Τα επίθετα που εισάγουν το λόγο (από τα οποία το 'αθάνατος' είναι αρκετά σίγουρο) χρησιμεύουν και για να τον εξευμενίσουν και για να τονίσουν την αντίθεση προς το θνητό τέλος του που πλησιάζει (S 11.1-12, 16-26 *SLG*):

τὸν
δ' ἀπαμ[ειβόμενος
ποτέφα [κρατερὸς Χρυσάορος ἀ-
θανάτοιο [γόνος καὶ Καλλιρόας·

1. Βλ. ιδιαίτερα τον Page (1973α) 138-54· Robertson (1969) 207-21· Webster (1968) 1-9. Για μια ενδιαφέρουσα ερμηνεία του μύθου, που συνδέει τον Γηρυόνη με το βουκόλο των νεκρών, βλ. Burkert (1977) 273-83· επίσης Adrados (1978) 266.

2. Gentili (1976) 745 κ.ε., σύμφωνα με τον Απολλόδ. 2.5.10.

3. Ο Page ευνοεί τον Μενοίτη ως τον συνομιλητή (S11 *SLG*)· ο Gentili (1976) 747 επιχειρηματολογεί υπέρ του Ηρακλή κατ' αναλογία του λόγου του Αχιλλέα στον Λυκάονα στο Χ της *Ιλιάδας*.

'μή μοι θά[νατον προφέρων κρυόεν-
τα δεδίσκ[ε' ἀγάνορα θυμόν,
μηδεμελ[
αἰ μὲν γά[ρ γένος ἀθάνατος πέλο-
μαι καὶ ἀγή[ραος ὥστε βίου πεδέχειν
ἐν 'Ολύμπ[ῳ,
κρέσσον[ἐ-
λέγχεα δ[12

...

αἰ δ' ὦ φί[λε χρὴ στυγερόν μ' ἐπὶ γῆ- 16
ρας [ἱκ]έσθαι,
ζώ[ει]ν τ' ἐν ἐ[φαμερίοις ἀπάνευ-
θε θ[ε]ῶν μακάρω[ν,
νῦν μοι πολὺ κά[λλιόν ἐστι παθῆν
ὅ,τι μόρσιμ[ον

καὶ ὀνείδε[
καὶ παντὶ γέ[νει
ὀπίσω Χρυσ[άο]ρο[ς υ]ἱόν·
μ]ὴ τοῦτο φ[ί]λον μακά[ρε]σσι θε[ο]ῖ-
σι γ]ένοιτο'

Απαντώντας του έτσι μίλησε ο δυνατός γιος του αθάνατου Χρυσάορα και της Καλλιρόης: 'μη μου αναφέρεις τον παγερό θάνατο και μην προσπαθείς να φοβίσεις το αντρίκιο φρόνημά μου... Μα αν είμαι αγέραστος κι αθάνατος από γενεά (και συμμετέχω;) στη ζωή πάνω στον Όλυμπο, καλύτερα (να πολεμήσω παρά ν' αφήσω πίσω) επαίσχυντες ντροπές... Αλλά αν, αγαπητέ φίλε, πρέπει να φτάσω στα μισητά γερατειά και να ζω ανάμεσα στους ανθρώπους, πλάσματα της ημέρας μακριά από τους μακαρισμένους θεούς, πολύ καλύτερα για μένα να υποφέρω τώρα ό,τι είναι γραφτό μου· (δεν είναι υποφερτό) ότι ο γιος του Χρυσάορα θα άφηνε πίσω του κατηγόριες για όλο το σόι του στο μέλλον. Ας μην είναι αυτό αρεστό στους μακαρισμένους θεούς...'

Η ομηρική κατάσταση και γλώσσα προσαρμόστηκε με οξεία σαφήνεια. Ενάντια στο λογοτυπικό ύφος του ηρωικού ήθους ο Στησίχορος σημαίνει μια πιο παλλόμενη νότα πάθους στην επανάληψη του *θεῶν μακάρων* (19,25), σ' αντίθεση με το *κρυόεντα θάνατον* που αντιμετωπίζει ο ομιλητής.

Η παθητική εκείνη αντίθεση ανάμεσα στη φροντίδα των αγαπημένων προσώπων και τη σταθερότητα του καταδικασμένου πολεμιστή είναι ακόμη πιο δυνατή στη σκηνή ανάμεσα στον Γηρυόνη και τη μάνα του, την Καλλιρόη. Η σκηνή αυτή του πολεμιστή και της θλιμμένης μάνας (mater dolorosa)

αντλεί πολύ από τις συνομιλίες ανάμεσα στη Θέτιδα και τον Αχιλλέα στην *Ιλιάδα* Σ και τον Έκτορα και την Εκάβη στην *Ιλιάδα* Χ. Ατυχώς έχουμε μόνο μερικούς στίχους από την παράκληση της Καλλιρόης (S 13.1-5 *SLG*):

ἐγὼν [μελέ]α καὶ ἀλασ-
τοτόκος κ]αὶ ἄλ[ασ]τα παθοῖσα
Γ]αρυόνα γωνάζομα[ι,
αἴ ποκ' ἐμ]όν τιν μαζ[όν] ἐ[πέσχεθον...

Εγώ που είμαι αξέχαστα δυστυχισμένη, στη γέννα μου, στη συφορά μου,
Γηρυόνη σε θερμοπαρακαλώ, αν ποτε σου 'δωσα το στήθος μου...

Οι σκηνές αυτές ετοίμασαν το δρόμο για το θλιβερό τέλος του Γηρυόνη. Αν και είναι αλλόκοτο τέρας η κατάσταση και τα βάσανα του Γηρυόνη εξανθρωπίστηκαν ολότελα. Έχουμε ήδη σημειώσει την παρομοίωση με την παπαρούνα του θανάτου του (S 15. col. ii. 14-17 *SLG*). Το προηγούμενο μέρος αυτού του αποσπάσματος περιγράφει πώς ο Ηρακλής δηλητηριάζει τα βέλη του με το δηλητήριο της Ύδρας (*ὀλεσάνορος αἰολοδείρου ὀδύναισιν Ὕδρας* 'με τις αγωνίες της Ύδρας, που αφάνιζε τους ανθρώπους, με το λαιμό που σπινθηροβολούσε', col. ii. 5 κ.ε.). Ο Ηρακλής εκμεταλλεύεται τεχνάσματα και δόλο για να σκοτώσει τον εχθρό του (*λάθρᾳ*, col. i. 8· *σιγᾷ... ἐπικλοπάδαν*, col. ii. 6 κ.ε.). Ο ίδιος ο θάνατος είναι οδυνηρός:

διὰ δ' ἔσχισε σάρκα [καὶ] ὀ[στ]έα δαί-
μονος αἴσᾳ·
διὰ δ' ἀντικρὺ σχέθεν οἰ[σ]τὸς ἐπ' ἀ-
κροτάταν κορυφάν,
ἐμίαινε δ' ἄρ' αἵματι πορφ[υρέῳ
θώρακά τε καὶ βροτόεντ[α μέλεα. *(col. ii.8-13)*

Το βέλος του ξέσκισε τη σάρκα και τα κόκαλα, σύμφωνα με τη μοίρα του θεού· και διαπέρασε στο ακρότατο σημείο του κρανίου και λέρωσε με το βαθύ κόκκινο αίμα τον θώρακα και τα ματωμένα μέλη...

Η προσθήκη, 'σύμφωνα με τον θεϊκό προκαθορισμό', περιορίζει τον οίκτο μέσα στη μεγαλύτερη προοπτική του θεϊκού σχεδίου και της θείας δικαιοσύνης. Στην πραγματικότητα, λίγο πριν από τη μάχη οι θεοί συνέρχονται σε συμβούλιο για να συζητήσουν την έκβαση, κι η Αθηνά κι ο Ποσειδώνας επιλύουν τις συγκρουόμενες συμπάθειές τους, πιθανόν με τη βοήθεια του Δία (S 14 *SLG*). Ατυχώς δεν σώθηκε αρκετό κείμενο για να κριθεί αν η έκβαση που διακυβευόταν ήταν απλά μια επιλογή ανάμεσα σε ευνοούμενους ή κάποια αρχή τάξης και δικαιοσύνης. Αναλογικά προς τους θανάτους του Πατρόκλου

και Έκτορα στην *Ιλιάδα*, το δεύτερο είναι πιθανότερο.

Ο θάνατος του Γηρυόνη αποτελούσε την αποκορύφωση, αλλά όχι το τέλος του ποιήματος. Μετά τη νίκη του ο Ηρακλής επιστρέφει με τα κλεμμένα βόδια του Γηρυόνη και στο ταξίδι του συναντά τον Κένταυρο Φόλο (181 *PMG*), ίσως η συνάντηση στην οποία πληγώνει τον Χείρωνα με το αγιάτρευτο δηλητήριο της Ύδρας. Ο Παυσανίας αναφέρει το Παλλάντιο στην Αρκαδία (181 *PMG*), το πιθανό μέρος της περιπέτειας.

Τα άλλα πολυάριθμα παπυρικά αποσπάσματα είναι πολύ μικρά για να κάνουν κάτι περισσότερο από το να προσφέρουν βασανιστικούς υπαινιγμούς. Ακόμη και με το μικρό αυτό κλάσμα του έργου μπορούμε ακόμη να έχουμε μια φευγαλέα ματιά στον πλούτο του ύφους υπογραμμισμένο πάνω στα οικεία μοτίβα της ηρωικής ποίησης, την ανάμιξη ζωηρής δράσης και υποβλητικής φανταστικής γεωγραφίας, το ευφάνταστο σχέδιο, την ανάμιξη παραδοσιακής φρασεολογίας και 'τις αραιές πινελιές σχεδόν πινδαρικής τόλμης' (Page), όπως στην περιγραφή του δηλητηρίου της Ύδρας που αναφέρθηκε παραπάνω[1]. Τα νέα αποσπάσματα δικαιώνουν το θαυμασμό του Διονυσίου του Αλικαρνασσέα για τη 'μεγαλοπρέπεια' του υλικού του Στησίχορου και την προσοχή στο 'χαρακτήρα και την τάξη των προσώπων του' (*π. Μιμ.* 2.7.).

Όμοια σε σκοπό, επεισοδιακή σε χαρακτήρα, και με επικά δάνεια είναι η *Ιλίου πέρσις*, ή *Άλωση της Τροίας* (S 88-132 *SLG*) της οποίας μερικά αποσπάσματα έχουν ανακτηθεί πρόσφατα. Αν κρίνει κανείς από τα λείψανα, το ποίημα αυτό πρέπει να είχε έναν άνετο ρυθμό που μοιάζει μ' εκείνον της *Γηρυονηίδας*. Η ενότητα δεν φαίνεται να ήταν ανάμεσα στις αρετές του· διηγούνταν την επινόηση και την τοποθέτηση του Τρωικού ίππου, την προφητεία της Κασσάνδρας και το βιασμό της από τον Αίαντα, το θάνατο του Αστυάνακτα, τη συγχώρεση της Ελένης από τον Μενέλαο, και ούτω καθεξής[2]. Οι αναφορές που υπάρχουν μας δείχνουν το ανανεωτικό πνεύμα του Στησίχορου. Παρουσιάζει την Εκάβη να μεταφέρεται στη Λυκία από τον Απόλλωνα (198 *PMG*) και την Αθηνά να οικτίρει τον Επειό, τον επινοητή του δούρειου ίππου, καθώς εκτελεί το ταπεινό έργο της μεταφοράς νερού για τους Ατρείδες (200 *PMG*):

1. Page (1973*a*) 152.

2. Αν το μεταγενέστερο ανάγλυφο γνωστό ως *Tabula Iliaca* οφείλει την εικονογράφησή του στον Στησίχορο, όπως πιστεύουν πολλοί, (πβ. 205 *PMG*), ο Στησίχορος μπορεί να ήταν ο πρώτος που παρουσίασε τον Αινεία να εγκαταλείπει την Τροία με τον Αγχίση στους ώμους του, αλλά η υποψία στο σημείο αυτό, εξαιτίας της μεταγενέστερης φήμης της διήγησης, είναι δικαιολογημένη. Ωστόσο ο Vallet (1958) 270-3 πιστεύει ότι η ιστορία αυτή του Αινεία συμπεριλαμβανόταν στην *Ιλίου πέρσιν*. Βλ. επίσης Galinsky (1969) 106-13.

ᾤκτιρε γὰρ αὐτὸν ὕδωρ
αἰεὶ φορέοντα Διὸς κούρα βασιλεῦσιν.

Γιατί η κόρη του Δία τον συμπόνεσε καθώς κουβαλούσε πάντοτε νερό για τους βασιλιάδες.

Ο Στησίχορος μπορεί να άντλησε αυτή τη μάλλον αντι-ηρωική λεπτομέρεια από λαογραφικά μοτίβα (θεϊκή βοήθεια στον έξυπνο καταδυναστευόμενο)· μπορούμε να αντιτάξουμε την πολύ διαφορετική τοποθέτηση της βοήθειας της Αθηνάς στον Βελλεροφόντη στον δέκατο τρίτο *Ολυμπιόνικο* του Πινδάρου (66-86).

Τα νέα αποσπάσματα του ποιήματος *Ιλίου πέρσις* μας δείχνουν τον Στησίχορο 'να σηκώνει στη λύρα του όλο το βάρος του επικού άσματος', όπως [αναφέρεται] στη φράση του Κοϊντιλιανού. Έχουμε μια μικρή ζωηρή συζήτηση ανάμεσα στους Τρώες για το αν θα φέρουν τον ίππο μέσα στην ακρόπολη και τη δραματική εμφάνιση οιωνών από τον ουρανό σε μια κρίσιμη στιγμή (S 88 *SLG*). Καθώς οι Έλληνες επιτίθενται από τον ίππο, η πόλη φαίνεται αβοήθητη και οι θεοί της χωρίς χρησιμότητα (S 105b *SLG)*. Αυτό και μερικά άλλα αποσπάσματα για μια μάχη για την Τροία (S 133-47 *SLG*), οπωσδήποτε, προέρχονται από ένα διαφορετικό πάπυρο (*P.Oxy*. 2803), και ο Page τα αποδίδει σ' ένα χωριστό ποίημα ειδικά για τον Τρωικό Ίππο[1].

Η *Ορέστεια*, σε δύο βιβλία, πρέπει επίσης να είχε σημαντικό μήκος. Ασφαλώς πρέπει εδώ να σκεφτούμε για κιθαρωδική απαγγελία μάλλον παρά για χορική εκτέλεση. Η έκταση της επιρροής του ποίηματος αυτού στην εικονογράφηση του μύθου στην αγγειογραφία του έκτου και πέμπτου αιώνα είναι αμφιλεγόμενη, αλλά μικρή αμφιβολία υπάρχει για την επίδρασή της στην αττική τραγωδία[1]. Η εμφάνιση του Αγαμέμνονα στην Κλυταιμήστρα με τη μορφή φιδιού με ματωμένο κεφάλι (219 *PMG*) μπορεί να εισηγήθηκε το φάντασμα του Ορέστη στην αισχύλεια Κλυταιμήστρα με τη μορφή φιδιού που βύζαινε αίμα από το στήθος. Η εκδοχή του Στησίχορου περιείχε ήδη την τροφό και, σύμφωνα μ' ένα πρόσφατο παπυρικό απόσπασμα ενός υπομνήματος (217 *PMG*), επίσης την αναγνώριση από τον πλόκαμο της κόμης και την υποστήριξη του Ορέστη από τον Απόλλωνα ενάντια στις Ερινύες, μολονότι σε μια πιο καθαρά στρατιωτική μορφή απ' ό,τι στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου. Καθώς ο Στησίχορος, ακολουθώντας τον Ησίοδο, ταύτισε την Ιφιγένεια με 'τη μορφή που ονομάζεται τώρα Εκάτη' (215 *PMG*), η εκδοχή του περιελάμ-

1. Page (1973*b*) 47-65· αντίθετα, West (1971*b*) 262-4.

2. Βλ. Davies (1969) σποραδικά, ιδιαίτ. 248-51· *GLP* 116 κ.ε.· Vallet (1958) 266-70. Για το όνειρο της Κλυταιμήστρας στον Στησίχορο βλ. Devereux (1976) 171-9.

βανε πιθανώς το θάνατο και τη μεταμόρφωση της Ιφιγένειας (πβ. επίσης Παυσ. 1.43.1).

Το πιο εντυπωσιακό ως τώρα εύρημα είναι το νέο απόσπασμα για τη Θήβα (*P.Lille* 73 και 76). Ο πάπυρος αρχίζει λίγο μετά το στίχο 200 και τελειώνει λίγο μετά τον 300 (ένα στιχομετρικό σημάδι σώζεται για τον τελευταίο)· το μεσαίο τμήμα είναι αποσπασματικό, αλλά αρκετό διατηρείται, ιδιαίτερα ένα ουσιαστικά συμπληρωμένο κείμενο ενός λόγου από τη Θηβαία βασίλισσα, ίσως την Ιοκάστη. Όπου το κείμενο γίνεται ακατανόητο, προσπαθεί απελπιστικά να βρει λύση στην προφητεία του Τειρεσία ότι οι δύο γιοι του Οιδίποδα θα σκοτώσει ο ένας τον άλλο (στίχοι 26-56). Οι αδελφοί φαίνεται να συμφωνούν να διαιρέσουν το βασίλειο του Οιδίποδα και την περιουσία (60-76). Τότε, σ' ένα πιο ευανάγνωστο τμήμα του παπύρου, ο Τειρεσίας προλέγει πώς ο Πολυνείκης θα πάει στο Άργος και θα παντρευτεί την κόρη του βασιλιά Αδράστου· το αποτέλεσμα θα είναι 'θλίψη' (*πένθος*, 112) για τον εαυτό του και την πόλη. Ο Πολυνείκης αναχωρεί για το Άργος μέσω Κιθαιρώνα, Αθήνας, Κορίνθου και Λέρνας. Όπως στη *Γηρυονηίδα* ο Στησίχορος δεν είναι φειδωλός σε γεωγραφικές λεπτομέρειες.

Το πιο καλά διατηρημένο τμήμα του κειμένου είναι, ευτυχώς, ο λόγος της βασίλισσας. Μπορεί να συγκριθεί με το λόγο του Γηρυόνη στον Μενοίτη και το διάλογο ανάμεσα στον Γηρυόνη και τη μητέρα του στη Γηρυονηίδα (βλ. παραπάνω, σ. 265). Ο πλούσιος χαρακτηρισμός, το πάθος, η κατάσταση των δυνατών συναισθημάτων στην αγάπη μιας μάνας για τα παιδιά της είναι όλα όμοια (26-59 = 201-34)[1].

'ἐπ' ἄλγεσι μὴ χαλεπὰς ποίει μερίμνας,
μηδέ μοι ἐξοπίσω
πρόφαινε ἐλπίδας βαρείας.

οὔτε γὰρ αἰὲν ὁμῶς
θεοὶ θέσαν ἀθάνατοι κατ' αἶαν ἱρὰν
νεῖκος ἔμπεδον βροτοῖσιν
οὐδέ γα μὰν φιλότατ', ἐπὶ δ' ἁμέρᾳ ἐν νόον ἄλλον
θεοὶ τιθεῖσι.
μαντοσύνας δὲ τεὰς ἄναξ ἑκάεργος 'Απόλλων
μὴ πάσας τελέσσαι.

αἰ δέ με παῖδας ἰδέσθαι ὑπ' ἀλλάλοισι δαμέντας

1. Το κείμενο είναι του Haslam (1978) 32 κ.ε., που είναι μια ελαφρά τροποποιημένη εκδοχή του κειμένου του Parsons (1977). Βλ. επίσης Bollack, Judet de la Combe και Wismann (1977) σποραδικά. Ο Adrados (1978) 274-5 αποδίδει τα αποσπάσματα του παπύρου της Λίλλης στο πρώτο βιβλίο της *Εριφύλης*.

μόρσιμόν ἐστιν, ἐπεκλῶσαν δὲ Μοίρα[ι],
αὐτίκα μοι θανάτου τέλος στυγερο[ῖο] γέν[οιτο,
πρίν ποκα ταῦτ' ἐσιδεῖν
ἄλγεσ<σ>ι πολύστονα δακρυόεντα[--,
παῖδας ἐνὶ μεγάροις
θανόντας ἢ πόλιν ἁλοίσαν.

ἀλλ' ἄγε παῖδες ἐμοῖς μύθοις, φίλα [τέκνα, πίθεσθε·
τᾷδε γὰρ ὑμὶν ἐγὼν τέλος προφα[ίνω·
τὸν μὲν ἔχοντα δόμους ναίειν πα[ρὰ νάμασι Δίρκας,
τὸν δ' ἀπίμεν κτεάνη
καὶ χρυσὸν ἔχοντα φίλου σύμπαντα [πατρός,
κλαροπαληδὸν ὃς ἂν
πρᾶτος λάχῃ ἕκατι Μοιρᾶν.
τοῦτο γὰρ ἂν δοκέω
λυτήριον ὔμμι κακοῦ γένοιτο πότμο[υ,
μάντιος φραδαῖσι θείου,
αἴ γε νέον Κρονίδας γένος τε καὶ ἄστυ [σαώσει
Κάδμου ἄνακτος,
ἀμβάλλων κακότατα πολὺν χρόνον [ἃ βασιλείᾳ
πέπρωται γενέ[θ]λᾳ·'

ὣς φάτ[ο] δῖα γυνὰ μύθοις ἀγ[α]νοῖς ἐνεποίσα,
νείκεος ἐν μεγάροις π[αύο]ισα παῖδας,
σὺν δ' ἅμα Τειρ[ε]σίας τ[ερασπό]λος· οἱ δ' [ἐ]πίθο[ντο...

P. Lille 73 και 76, *ZPE* 26 (1977) 7-36

'...Στα βάσανα (που υπάρχουν) μη βάζεις σκληρές φροντίδες κι ούτε να μου φανερώνεις οδυνηρές προσδοκίες για το μέλλον. Γιατί οι αθάνατοι θεοί δεν όρισαν στους θνητούς για πάντα εξίσου φιλονικία αδιάκοπη πάνω στην ιερή γη, κι ούτε και φίλιωση, αλλά οι θεοί επιβάλλουν στους ανθρώπους διάνοια που αλλάζει σ' άλλες διαθέσεις· μακάρι, βασιλιά που χτυπάς από μακριά, Απόλλωνα, να μην εκπληρώσεις όλες τις προφητείες σου.

Αλλά αν είναι γραφτό μου να δω τα παιδιά μου να σφαγούν ανάμεσά τους και οι Μοίρες το αποφάσισαν, μακάρι να με βρει αμέσως ο μισητός θάνατος πριν δω αυτά τα πράγματα, ανάμεσα σε θλίψεις κι έργα γεμάτα δάκρυα και θρήνους, τα παιδιά μου νεκρά μέσα στο παλάτι ή την πόλη να αλωθεί.

Αλλά ελάτε, παιδιά μου, αγαπητά μου παιδιά, πεισθήτε στα λόγια μου, γιατί εγώ σας φανερώνω το τέλος (της εχθρότητας) έτσι: ο ένας σας νάχει το σπίτι και να κατοικεί στη Θήβα, κι ο άλλος να πάει αλλού έχοντας τα κοπάδια των ζώων και το χρυσάφι του πατέρα του, κάνοντας την εκλογή με

> κλήρο, όποιος με τη θέληση των Μοιρών θα τραβήξει τον κλήρο που νικά. Αυτό, πιστεύω, θα μπορούσε να σας γλυτώσει από το κακό πεπρωμένο σύμφωνα με τις προβλέψεις του θεϊκού μάντη, αν τυχόν ο Δίας (μπορεί να σώσει) ξανά τη γενιά και την πόλη του βασιλιά Κάδμου, αναβάλλοντας για πολύ χρόνο τη συμφορά που είναι πεπρωμένη για τη βασιλική φύτρα. Έτσι μίλησε η βασιλική γυναίκα προσφωνώντας τους με ευγενικά λόγια στην προσπάθειά της να σταματήσει τα παιδιά της από τη φιλονικία μέσα στο παλάτι. Και ταυτόχρονα ο Τειρεσίας..., κι αυτοί πείθονταν...

Τα συμφραζόμενα της διήγησης είναι μάλλον σκοτεινά. Η απουσία του Οιδίποδα είναι ιδιαίτερα χτυπητή, και δεν ξέρουμε αν είναι νεκρός, εξόριστος, ή ακόμη ζωντανός αλλά χωρίς εξουσία στη Θήβα. (Η διανομή της περιουσίας στους 45-9 δείχνει ότι είναι νεκρός, αλλ' αυτό δεν είναι βέβαιο). Δεν μπορούμε ούτε να είμαστε βέβαιοι ότι ο ομιλητής είναι η Ιοκάστη. Σε μια πρώιμη παράδοση η αιμομικτική γυναίκα, Ιοκάστη ή Επικάστη, φαινομενικά άτεκνη, αυτοκτονεί όταν μαθαίνει ότι ο Οιδίποδας είναι γιος της· μια δεύτερη σύζυγος, η Ευρυγάνεια, γεννά τότε τα παιδιά του Οιδίποδα (*Οδύσσεια* λ 271-80, *Οιδιπόδεια,* απ.1 Allen)[1]. Η έμφαση του Στησίχορου στην οικογενειακή κατάρα κάνει πιθανό ότι οι γιοι γεννήθηκαν από αιμομικτική ένωση και ότι ο ομιλητής είναι επομένως η μητέρα-γυναίκα του Οιδίποδα, η Ιοκάστη ή Επικάστη. Αν είναι έτσι, η κατάσταση μοιάζει μ' εκείνη των *Φοινισσών* του Ευριπίδη, που ακολούθησε επίσης μια στησιχόρεια παραλλαγή ενός μύθου στην περίπτωση της Ελένης. Η επέμβαση της βασίλισσας ανάμεσα στους αδελφούς που φιλονικούν μοιάζει επίσης στις *Φοίνισσες*. Η προσευχή της στους στίχους 38 κ.ε. μπορεί να είναι μια προαγγελία της αυτοκτονίας της, μια άλλη λεπτομέρεια που θα δυνάμωνε την ομοιότητα με τον Ευριπίδη και εναρμονίζεται επίσης με την παράδοση της αυτοκτονίας της Ιοκάστης αλλού στο έπος και την τραγωδία. Για λόγους ευκολίας θα ονομάζουμε τη βασίλισσα Ιοκάστη, με την επιφύλαξη ότι η ταύτιση είναι αναπόδεικτη. Εδώ, όπως με την Ελένη, ο Στησίχορος μπορεί να ακολουθεί μια ελάχιστα γνωστή πρώιμη παραλλαγή της ιστορίας του Οιδίποδα. Μπορεί επίσης να συμβαίνει ότι μερικές ή όλες οι λεπτομέρειες της διήγησης είναι δικός του νεωτερισμός: κάνοντας την Ιοκάστη τη μητέρα των παιδιών του Οιδίποδα, αναβάλλοντας ή παραλείποντας την αυτοκτονία της, και βάζοντάς την να μεσολαβήσει ανάμεσα στους αντίπαλους αδελφούς.

Η Ιοκάστη μιλά εν μέρει με γνωμικές φράσεις που φέρνουν στη μνήμη ομηρικές καταστάσεις όπως ο λόγος του Πριάμου στην *Ιλιάδα* Ω 211 κ.ε. Η γνωμική γενικότητα προσθέτει βάρος και αξιοπρέπεια στην έντονη μέριμνα μιας μητέρας για τα παιδιά της. Το χωρίο είναι βαρύ με μια ανήσυχη έγνοια

1. Βλ. Gostoli (1978) 23-7.

του δυσοίωνου πεπρωμένου του οίκου που η Ιοκάστη αντιλαμβάνεται πάρα πολύ καλά, αλλά ελπίζει ακόμη να το αποτρέψει. Η αποστροφή της στον Απόλλωνα να μην εκπληρώσει 'όλες τις προφητείες του' (34 κ.ε.), η άμεση προσφώνησή της, οκτώ στίχους αργότερα, στους γιους της με το απλό *παίδες* (43), η αναφορά της στον Δία, στ. 53, όλα εκφράζουν την αγωνία της και κατά κάποιο τρόπο τις ελπίδες της να προσαρμόσει τις μαντείες σε μια 'ανακούφιση από το κακό πεπρωμένο' (51). Κι όμως αυτή η Ιοκάστη δεν είναι απλώς μια μητέρα ταραγμένη από αγάπη και φόβο, όπως η Εκάβη στο Χ της *Ιλιάδας*, ή μια εγκαταλειμμένη πικρά στον εαυτό της, όπως η Εκάβη στην *Ιλιάδα* Ω 209-12. Εχει να προσφέρει πρακτικές προτάσεις, σε σαφείς λεπτομέρειες και σε έντονα αντιθετικές προτάσεις, *τὸν μὲν... τὸν δὲ* (45 κ.ε.), και είναι κατηγορηματική για το μηχανισμό της κλήρωσης για να εφαρμόσει τη λύση της (48 κ.ε.). Είναι ισχυρή γυναίκα, που της αξίζει το ηρωικό επίθετο *δῖα γυνά* στο στ. 57. Τα 'ευγενικά της λόγια' φέρνουν αποτέλεσμα και σταματούν τη φιλονικία, αλλά πρέπει να υπήρχε ακόμη μεγαλύτερο πάθος στη συνέχεια καθώς το διάλειμμα αποδεικνύεται μονάχα προσωρινό και στο τέλος ο οίκος πέφτει στο φοβερό του πεπρωμένο.

Η πληρότητα της λεπτομέρειας για την οποία ο Κοϊντιλιανός επικρίνει τον Στησίχορο δεν είναι εδώ χωρίς τη λογοτεχνική της αποτελεσματικότητα. Οι επαναλήψεις του θέματος της μοίρας και της προφητείας (34, 37, 52, 56) και των αναφορών στα 'παιδιά' (*παίδας... παίδας... παίδες* 36, 41, 43) σφυρηλατεί γερά και τη φροντίδα της μητέρας και τη σε τελευταία ανάλυση αναποτελεσματικότητά της. Η επανάληψη της ιδέας της προφητείας στο στ. 37, 'αν είναι πεπρωμένο κι οι Μοίρες το αποφάσισαν', και οι λέξεις για τα 'πάθη', όλα συμβάλλουν στην ένταση του πόνου της. Ο Στησίχορος την περνά μέσα από μια πολύπλοκη συναισθηματική κίνηση καθώς επιθυμεί το θάνατο με την ιδέα ότι θα 'δει' (*ἰδέσθαι, ἐσιδεῖν,* 36, 39) τους γιούς της νεκρούς, αλλά επιστρέφει με πρακτικά και ενεργητικά μέτρα καθώς προσφωνεί τους γιους που ζουν με μια πιο θετική διάθεση (*ἀλλ' ἄγε παίδες,* 43), για να προκαταλάβει την εικόνα εκείνων 'των γιων που είναι νεκροί μέσα στα μέγαρα' (*παίδας ἐνὶ μεγάροις θανόντας,* 41 κ.ε.). Όμοια στην προσευχή της στον Απόλλωνα για να μην 'εκτελέσει' το πεπρωμένο (*τελέσσαι,* 35) και στην ενστικτώδη της επιθυμία για 'εκπλήρωση του μισητού θανάτου' (*θανάτου τέλος στυγεροῖο,* 38) αντιθέτει ένα ρεαλιστικό και άμεσο 'τέλος' ή 'εκπλήρωση' *(τᾶδε γὰρ ὕμιν τέλος προφαίνω,* 44) που μπορεί να φέρει ανακούφιση από το 'κακό' αυτό (πβ. επίσης *πρόφαινε,* 28 και *προφαίνω,* 44). Το πάθος γαληνεύει σ' ένα πιο ήσυχο και πιο ελπιδοφόρο τέλος· κι ωστόσο η 'πίστη' της (*δοκέω,* 50) ότι η 'ανακούφιση από το κακό πεπρωμένο' μπορεί να είναι σύμφωνη με 'τις σκέψεις του θεϊκού μάντη' (52) αφήνει ανοικτή τη δυνατότητα της τραγικής αυταπάτης.

Το χωρίο αν το πάρει κανείς στο σύνολό του είναι αξιοσημείωτο για το συνδυασμό μεγάλης συναισθηματικής δύναμης και τη μεγαλοπρέπεια του παραδοσιακού επικού ύφους. Υπάρχει μια συναισθηματική δόνηση που πάει πέρα από τους επικούς τύπους. Ακόμη καλύτερα από τους λόγους του Γηρυόνη στη *Γηρυονηίδα,* το κείμενο αυτό αποκαλύπτει τον πλήρη έλεγχο του Στησίχορου πάνω στην τεχνική του, καθώς χειρίζεται επικές καταστάσεις και χαρακτήρες με την ευλυγισία και τη σπιρτάδα του λυρικού άσματος.

Τα νέα αποσπάσματα είναι ιδιαίτερα ενδιαφέροντα για την τεκμηρίωση των ποικίλων ενδιαφερόντων των ποιητών του πρώιμου έκτου αιώνα. Η επική φόρμα της νωχελικής ηρωικής διήγησης συνεχίζει πλάι πλάι με τα προσωπικά και περιοδικά σύντομα ποιήματα του μονωδού πάνω στα σύγχρονα πολιτικά πράγματα ή τις ερωτικές υποθέσεις. Οι μυθολογικές διηγήσεις του Στησίχορου μας υπενθυμίζουν ότι η 'Λυρική εποχή' της Ελλάδας δεν ήταν όλη προσηλωμένη στην αυτο-έκφραση και την ανακάλυψη του ατόμου. Ηρωικές αξίες και επικά θέματα παραμένουν σταθερή έγνοια. Θα ήταν πιθανόν σφάλμα να θεωρούμε τη συνέχιση ως τη συντήρηση της επαρχιακής δύσης ή ως μια ενσυνείδητη αντίθεση σε νέες εξελίξεις[1]. Η κιθαρωδική διήγηση του Στησίχορου δείχνει μάλλον την ταυτόχρονη συνύπαρξη διαφόρων λογοτεχνικών ειδών και ρευμάτων σε μια εποχή μεγάλης καλλιτεχνικής δραστηριότητας και πειραματισμού. Είναι μια από τις συναρπαστικές ιδιότητες του πρώιμου ελληνικού πολιτισμού το γεγονός ότι οι μορφές συνεχίζουν να εξελίσσονται, αλλά οι παλιές παραδόσεις παραμένουν ακόμη δυνατές ως σημεία σταθερότητας και περήφανης κοινότητας, που ενοποιεί αλλά δεν καταπνίγει.

Κοιτάζοντας προοδευτικά από τον Στησίχορο στον Σιμωνίδη, τον Βακχυλίδη και τον Πίνδαρο, μπορούμε να διακρίνουμε πολλές αλλαγές: μεγαλύτερη απομάκρυνση από την επική γλώσσα, πιο ελεύθερες και πιο πολύπλοκες μετρικές δομές, πιο τολμηρές μεταφορές, κι ακόμα μεγαλύτερη συναισθηματική εκφραστικότητα, και, όσο η αποσπασματική κατάσταση των μαρτυριών επιτρέπει, μεγαλύτερη καλλιτεχνική αυτοσυνειδησία από μέρους του ποιητή. Ωστόσο η απόσταση αυτή ανάμεσα στον Στησίχορο και στον Βακχυλίδη είναι, κατά κάποιο τρόπο, μικρότερη από εκείνη ανάμεσα στον Όμηρο και τον Αρχίλοχο ή ανάμεσα στον Ησίοδο και τη Σαπφώ. Οι τυπικές ομοιότητες μέσα στη μεγάλης κλίμακας χορική ποίηση μεταξύ 600 και 450 είναι ίσως μεγαλύτερες απ' ό,τι οι διαφορές. Ο Στησίχορος, ωστόσο, όπως αντιλήφθηκε ο 'Λογγίνος', είναι πολύ πιο 'Ομηρικός' από οποιονδήποτε από τους τρεις μεγάλους διαδόχους του στο χορικό λυρικό άσμα. Σ' αυτή την απόλαυση στην αντικειμενική διήγηση για χάρη της και (ως τώρα, τουλάχιστον) η απουσία ή η σχετικά ασήμαντη παρουσία στοχαστικότητας πάνω στην τέχνη του, ο αληθινός διάδοχός του είναι ο Βακχυλίδης.

1. Για τα ζητήματα αυτά βλ. Treu (1968*b*) 1256.

7
ΜΟΝΩΔΙΑ

Η μονωδία ήταν δημιουργία των ποιητών του έκτου αιώνα που ζούσαν στα νησιά του Αιγαίου. Οι πιο αξιόλογοι ήταν η Σαπφώ και ο Αλκαίος από τη Λέσβο και ο Ανακρέων και ο Ίβυκος στην αυλή του Πολυκράτη της Σάμου. Η ποίηση διακρινόταν από τα μέτρα της, τη διάλεκτο και τη θεματολογία της και από τις συνθήκες της εκτέλεσής της από ελεγειακούς και ιαμβικούς στίχους από τη μια και χορικό λυρικό άσμα από την άλλη. Οι ποιητές χρησιμοποίησαν σύντομες στροφές σε ποικιλία μέτρων, και τραγουδούσαν τα άσματά τους συνοδεύοντάς τα οι ίδιοι με τη λύρα, επαναλαμβάνοντας πιθανόν τη μελωδία κάθε στροφής. Συνέθεταν κατά το πλείστον στις διαλέκτους τους, η Σαπφώ και ο Αλκαίος στην αιολική[1], ο Ανακρέων στην ιωνική, ενώ οι συγγραφείς του χορικού λυρικού άσματος χρησιμοποίησαν φτιαχτή γλώσσα που διακρινόταν από μερικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα της δυτικής διαλεκτικής ομάδας. Το ακροατήριο ήταν πιθανόν ένας μικρός κύκλος φίλων που συμμερίζονταν τα λογοτεχνικά και πολιτικά ενδιαφέροντα του ποιητή ή ζούσαν στην αυλή του προστάτη του.

Η ποίηση της Σαπφώς και του Αλκαίου είναι η πιο παλιά μονωδία που επέζησε, αλλά είχε τους προδρόμους της στην προγενέστερη μουσική και ποίηση της Λέσβου και στις συνθέσεις του Αρχίλοχου. Η Λέσβος του έβδομυ αιώνα ήταν ονομαστή για τους μουσικούς της Τέρπανδρο και Αρίονα (βλ. παραπάνω, σ. 232), και παρόλο που έγραψαν ποιήματα διαφορετικών τύπων απ' ό,τι η Σαπφώ και ο Αλκαίος και κέρδισαν τη φήμη τους σ' άλλα μέρη του ελληνικού κόσμου, μαρτυρούν τη μουσική και λογοτεχνική δεξιοτεχνία του νησιού. Ο Αρχίλοχος αναφέρει τον λεσβιακό παιάνα (απ. 121 *IEG*), και η Σαπφώ αποκαλεί τους Λεσβίους αοιδούς ανώτερους από εκείνους άλλων

1. Για τη διάλεκτο των Λεσβίων ποιητών βλ. τις εισαγωγές του Lobel (1925, 1927), Page (1955), Gomme (1957), Hamm (1958).

περιοχών (απ. 16)[1]. Ο Αρχίλοχος άσκησε επίδραση με διαφορετικό τρόπο: τα θέματά του ήταν συχνά ερωτικά, συμποσιακά ή πολιτικά και η ποίησή του έχει την πυκνότητα και την άμεση ρωμαλεότητα που χαρακτηρίζουν το έργο της Σαπφώς και του Αλκαίου. Είναι τα μέτρα του μόνο και η μουσική συνοδεία που τον αποκλείουν από το είδος της λυρικής ποίησης. Αν ήταν η Σαπφώ ή κάποιος άλλος που τραγούδησε πρώτος τραγούδια σε επαναλαμβανόμενες στροφές δεν μπορούμε να πούμε: παλαιότερα δείγματα ίσως δεν σώθηκαν επειδή η γραφή δεν ήταν ακόμη σε κοινή χρήση ή γιατί ήταν κατώτερα από τη μεταγενέστερη ποίηση.

1. ΣΑΠΦΩ

Η Σαπφώ γεννήθηκε ίσως γύρω στο 630 στην πολίχνη Ερεσό στη δυτική ακτή της Λέσβου, αλλά φαίνεται ότι έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής της στη Μυτιλήνη, την κύρια πόλη του νησιού. Πήγε στη Σικελία ως εξόριστη κάποιο χρόνο στην περίοδο από το 604/3 ως το 596/5, κι έτσι είναι πιθανό ότι η οικογένειά της ή η οικογένεια του συζύγου της ήταν μπλεγμένη στην πολιτική ζωή της Λέσβου· στο απ. 71 εμφανίζεται να μιλά με εχθρότητα για την ευγενή οικογένεια του Πενθίλου στην οποία παντρεύτηκε ο πολιτικός Πιττακός. Μπορεί στο απ. 58 να αναφέρεται στη γεροντική ηλικία, και η Ροδώπις, η εταίρα με την οποία μπλέχτηκε ο αδελφός της Χάραξος, λεγόταν ότι ήκμασε στη βασιλεία του Άμαση της Αιγύπτου, που ανέβηκε στο θρόνο το 568. Η Σούδα λέει ότι ο σύζυγός της Κερκύλας ήταν πλούσιος έμπορος από την Άνδρο, αλλά θεωρήθηκε ότι το παράξενό του όνομα κι η προέλευσή του οφείλονται σε κάποιο κωμικό[2]. Είχε σίγουρα μια κόρη για την οποία μιλά με αγάπη στα ποιήματά της.

Ο έρωτας ήταν το κύριο θέμα της και συχνά εξέφρασε δυνατά ομοφυλοφιλικά συναισθήματα. Το ακροατήριό της πρέπει να ήταν συνήθως ο κύκλος της από γυναίκες και κορίτσια: στο απ. 160, όπου λέει 'θα τραγουδήσω τώρα αυτά τα τραγούδια για να ευχαριστήσω τις συντρόφισσές μου', ο όρος 'συντρόφισσες' δείχνει ότι πρόκειται για γυναίκες. Μπορεί να δίδασκε τις ποιητικές και μουσικές της ικανότητες σε μέλη της συντροφιάς της: η Σούδα καταγράφει τρεις 'μαθήτριες', όλες από το εξωτερικό, κι ένας σχολιαστής της

1. Τα ποιήματα και τα αποσπάσματα της Σαπφώς και του Αλκαίου αριθμούνται με την αρίθμηση στην ώα του *PLF*, που χρησιμοποιείται όσο είναι δυνατόν από τη Voigt (1971). Το κείμενο δεν είναι απαράλλαχτα εκείνο του *PLF*.

2. Έξι κωμωδίες με τον τίτλο Σαπφώ είναι γνωστές, η πιο πρώιμη από τον Αμειψία, η τελευταία από τον Δίφιλο· δύο δράματα που έχουν τον τίτλο *Φάων* και πέντε *Η Λευκαδία* μπορεί επίσης να ασχολούνταν μ' αυτή.

ποίησής της (S 261A *SLG*) λέει ότι εκπαίδευσε τα καλύτερα από τα ντόπια κορίτσια κι από εκείνα της Ιωνίας· η αναφορά της στον 'οίκο εκείνων που υπηρετούν τις Μούσες' (απ. 150) δείχνει κάποιο είδος λογοτεχνικού συνδέσμου, οσοδήποτε ανεπίσημου. Οι φίλες της ήταν τραγουδίστριες και γίνεται λόγος για αντίπαλες ομάδες. Ένα μικρό μονάχα μέρος του έργου της φαίνεται ότι προοριζόταν για ευρύτερο ακροατήριο: τα επιθαλάμιά της (απ. 27, 30, 103-17, ίσως 44) πρέπει να γράφτηκαν για πραγματικούς γάμους και το απ. 140a για τη λατρεία του Άδωνη. Ένας αλεξανδρινός φιλόλογος κατένειμε τα άπαντα της σε εννέα βιβλία σύμφωνα με τα μέτρα, ενώ το βιβλίο 9 περιείχε επιθαλάμια που εξαιτίας του μέτρου τους αποκλείστηκαν από τά άλλα βιβλία. Το 1ο βιβλίο είχε μόνο του 1320 στίχους, δηλ. 330 σαπφικές στροφές, ίσως 60-70 ποιήματα, αλλά το 8ο βιβλίο ήταν μόνο το ένα δέκατο σε έκταση. Ένα μονάχα πλήρες ποίημα, η προσευχή της στην Αφροδίτη, σώζεται, αλλά έχουμε σημαντικά κομμάτια από μια δωδεκάδα άλλων.

Το πλήρες ποίημα (1) σώζεται στο κείμενο του Διονυσίου του Αλικαρνασσέα (*Περί συνθ. ονομ.* 173-9) ως δείγμα του 'εκλεπτυσμένου και σφριγηλού' ύφους.

ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα
πότνια, θῦμον,
ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἴ ποτα κἀτέρωτα
τὰς ἔμας αὔδας ἀίοισα πήλοι
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
χρύσιον ἦλθες
ἄρμ' ὐπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἆγον
ὤκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας
πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἴθε-
ρος διὰ μέσσω,
αἶψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,
μειδιαίσαισ' ἀθανάτῳ προσώπῳ
ἤρε' ὄττι δηὖτε πέπονθα κὤττι
δηὖτε κάλημμι,
κὤττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλᾳ θύμῳ· 'τίνα δηὖτε πείθω
ἄψ σ' ἄγην ἐς Fὰν φιλότατα; τίς σ', ὦ
Ψάπφ', ἀδίκησι;
καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει·
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει·
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει

κωὐκ ἐθέλοισα'.
ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
ἐκ μερίμναν, ὄσσα δέ μοι τέλεσσαι
θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον· σὺ δ' αὖτα
σύμμαχος ἔσσο.

Αθάνατη Αφροδίτη με το πλουμισμένο θρονί, κόρη του Δία που πλέκεις δόλους, σε παρακαλώ, μη δαμάζεις, κυρά, την καρδιά μου με λύπη και άγχος, αλλά έλα προς τα εδώ, αν ποτέ άλλοτε, ακούοντας τη φωνή μου από μακριά υπάκουσες, κι αφήνοντας το χρυσό σπίτι του πατέρα σου ήλθες, αφού έζεψες το άρμα· και τα όμορφα γρήγορα σπουργίτια πυκνοστριφογυρνώντας τα φτερά σ' έφεραν από τον ουρανό μέσα από τον αιθέρα γύρω από τη σκοτεινή γη κι έφτασαν στη στιγμή· κι εσύ, μακαρισμένη, ρώτησες χαμογελώντας με το πρόσωπό σου το αθάνατο, τι μου συμβαίνει πάλι και γιατί σε επικαλούμαι πάλι, και τι στην τρελή μου καρδιά λαχταρώ να μου συμβεί: 'ποιαν αυτή τη φορά να προσπαθήσω να πείσω για να σε οδηγήσει πάλι στην αγάπη της; ποια, Σαπφώ, σε αδικεί; Γιατί αν [σε] αποφεύγει, γρήγορα θα σε πάρει από πίσω· αν δεν δέχεται δώρα, όμως θα [σου] δώσει [από μόνη της]· αν δεν σε αγαπά, πολύ γρήγορα θα σε αγαπήσει κι αν ακόμη δεν το θέλει'. Έλα σε μένα και τώρα, και λύτρωσέ με από τις καταπιεστικές ανησυχίες κι όσα η καρδιά μου λαχταρά να γίνουν, κάνε τα· κι εσύ η ίδια γίνε σύμμαχός μου.

Ο Διονύσιος επαίνεσε την ομαλότητα της σύνθεσης: '*παράκειται γὰρ ἀλλήλοις τὰ ὀνόματα καὶ συνύφανται κατά τινας οἰκειότητας καὶ συζυγίας φυσικὰς τῶν γραμμάτων*'. Δεν έδωσε παραδείγματα, αλλά μπορούμε να δούμε ότι η Σαπφώ έδειξε προτίμηση για τα ημίφωνα λ, μ και ν, αποφεύγοντας ολότελα το σκληρό σύμφωνο β, κι ότι αφιέρωσε ανάλογη φροντίδα στους ήχους των φωνηέντων, π.χ. α και ο στην πρώτη στροφή. Η παρήχηση είναι συχνή, αλλά φορτική μόνο στο στ. 22, όπου υπογραμμίζει την αντίθεση της άρνησης και της προσφοράς δώρων και τονίζει το τελεσίδικο της απάντησης της Αφροδίτης, όπως και η απήχηση του ομοιοτέλευτου των στ. 21-3.

Η ποιητική επιδεξιότητα της Σαπφώς μπορεί επίσης να φανεί στο χειρισμό της σαπφικής στροφής που φαίνεται ότι ήταν η ευνοούμενή της. Στην έκτη στροφή, την αποκορύφωση του ποιήματος, οι υποσχέσεις της Αφροδίτης υπογραμμίζονται από τις δυνατές παύσεις, από το γεγονός ότι η στροφή είναι η πρώτη αυτοδύναμη, και με το σύντομο τελικό στίχο με το συνταρακτικό *κωὐκ ἐθέλοισα* 'έστω κι αν δεν το θέλει'. Αξιοποιεί επίσης τη δομή της στροφής στους στ. 11-12 για να διευκρινίσει την εφόρμηση του άρματος.

Η μορφή προσευχής δίνει μια γερή δομή στο ποίημα: ο σκελετός, όμοιος μ' εκείνον ομηρικής προσευχής, αρχίζει, 'Σε παρακαλώ, έλα σ' εμένα, αν

ποτέ ήλθες προηγουμένως': η Σαπφώ περιγράφει τον προηγούμενο ερχομό, και τελειώνει στο στ. 25 με τις λέξεις 'έλα και τώρα', καθαρό παράδειγμα κυκλικής σύνθεσης. Τα ρήματα *ἔλθ'* (5), *ἦλθες* (8) και *ἔλθε* (25) συγκρατούν το ποίημα. Ωστόσο η προσευχή της Σαπφώς παίρνει μερικές ενδιαφέρουσες τροπές: η μνεία της προηγούμενης επιφάνειας της θεάς οδηγεί στην άνετη διήγηση που πιάνει σχεδόν ολόκληρες τις πέντε κεντρικές στροφές, τελειώνοντας με τις λέξεις της Αφροδίτης, που κινούνται από την πλάγια στην ευθεία ερώτηση του στ. 18 και στην απότομα ευθεία δήλωση στο στ. 21.

Η πρόσφατη κριτική συγκεντρώθηκε στον τόνο του ποιήματος της Σαπφώς. Ο Page το είδε ως έκφραση της 'ματαιότητας και της παροδικότητας του πάθους της', που συντέθηκε σ' ένα πνεύμα αυτο-κοροϊδίας· κατά την άποψή του η Αφροδίτη πείραξε τη Σαπφώ για την αστάθεια του πάθους της και υπαινίχτηκε ότι το βάσανό της θα περνούσε σύντομα. Αλλά αυτή δεν είναι η πιο πρόδηλη ερμηνεία του ποιήματος, και δεν εξηγεί την έμφαση που δίνεται σ' όλο το ποίημα στη θεότητα και τη δύναμη της Αφροδίτης: το καθετί οδηγεί στις τελευταίες λέξεις της, 'ακόμη κι ενάντια στη θέλησή της'· η Αφροδίτη είναι θεά, παιδί του Δία, και θα γίνει το δικό της. Δεν ήλθε να περιγελάσει και να κάνει κήρυγμα για το ευμετάβολο του έρωτα, αλλά μειδιώντας έδωσε απόδειξη της θεότητάς της βοηθώντας τη Σαπφώ.

Υπάρχει μια πιθανότητα ότι κι ένα δεύτερο ποίημα (31) είναι πλήρες: ο συγγραφέας του *Περί ύψους* αναφέρει τέσσερις στροφές που αποτελούν ένα ικανοποιητικό σύνολο· αλλά ακολουθούνται από έξι προβληματικές λέξεις που είναι σχεδόν σίγουρο ότι είναι η αρχή της πέμπτης στροφής:

φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν
ἔμμεν' ὤνηρ, ὄττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἆδυ φωνεί-
σας ὐπακούει
καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·
ὠς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὤς με φώναι-
σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει,
ἀλλὰ †κὰμ† μὲν γλῶσσα †ἔαγε†, λέπτον
δ' αὔτικα χρῷ πῦρ ὐπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἒν ὄρημμ', ἐπιβρό-
μεισι δ' ἄκουαι,
†έκαδε† μ' ἴδρως κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
φαίνομ' ἔμ, αὔτᾳ.
ἀλλὰ πὰν τόλματον, ἐπεὶ † καὶ πένητα †

Μου φαίνεται ίσος με τους θεούς εκείνος ο άντρας που κάθεται απέναντί σου και αφουγκράζεται τη γλυκιά σου φωνή και τα λαχταριστό σου γέλιο. Αληθινά αυτό κάνει την καρδιά μου να φτερουγίζει μέσα στα στήθια μου· γιατί μόλις σε κοιτάξω για λίγο, δεν είναι πια δυνατό να μιλήσω, αλλά η γλώσσα μου παραλύει, κι αμέσως λεπτή φωτιά διατρέχει κάτω από τα μέλη μου κι ούτε με τα μάτια μου βλέπω τίποτα, τ' αυτιά μου βουίζουν, ψυχρός ιδρώτας με περιλούζει, ένα τρεμούλιασμα με καταλαμβάνει ολόκληρη, είμαι πιο ωχρή κι από τη χλόη και φαίνομαι στον εαυτό μου πως είμαι κοντά στο θάνατο. Αλλά όλα μπορούν να γίνουν υποφερτά, αφού...

Το ποίημα βασίζεται για το αποτέλεσμά του στον κατάλογο των φυσικών αντιδράσεων που καταλαμβάνει τους στ. 9-16: η αμεσότητα των δύο αυτών στροφών αντιτίθεται με τη μεγαλύτερη συντακτική πολυπλοκότητα των πρώτων δύο. Η Σαπφώ χρησιμοποιεί ελεύθερα τον διασκελισμό, και ζήτημα αν υπάρχουν δυνατές παύσεις στο ποίημα, ώστε το καθετί οδηγεί στην αποκορύφωση των στ. 15-16, προοδευτικά κλιμακούμενο άσχετα αν το ποίημα τελειώνει εκεί. Κάνει μικρή χρήση εικόνων, αν και η έκφραση *λεπτὸν πῦρ* κι η σύγκριση 'πιο χλωμή από το χόρτο' είναι εντυπωσιακές. Και πάλι είναι η συναισθηματική κατάσταση της Σαπφώς που επισύρει την προσοχή του κριτικού: ο Page την ταύτισε με τη ζηλοτυπία, που προκαλείται από τη θέα ενός άντρα, 'ευτυχισμένου όπως οι θεοί', που απολαμβάνει τη συντροφιά μιας κοπέλας που αγαπά· σύμφωνα με άλλους, η Σαπφώ αντιθέτει τις αντιδράσεις του άντρα, 'δυνατού όπως οι θεοί', με τη δική της έλλειψη αυτοκυριαρχίας.

Δύο στροφές ενός ημιτελούς ποιήματος (16) που βρέθηκε σε πάπυρο είναι ανάμεσα στα πρώτα δείγματα σύνθεσης της Σαπφώς. Αρχίζει μ' ένα priamel, όπου απαριθμεί τις απόψεις των άλλων μονάχα για να τις απορρίψει μπροστά στη δική της:

οἰ μὲν ἰππήων στρότον, οἰ δὲ πέσδων,
οἰ δὲ νάων φαῖσ' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν
ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται.

Άλλοι λένε ότι πάνω στη μαύρη γη το πιο ωραίο πράγμα είναι ένας στρατός από ιππείς, κι άλλοι το πεζικό κι άλλοι ένας στόλος πλοίων, όμως εγώ (λέω) εκείνο που αγαπά κανείς.

Στο χώρο μιας στροφής εκθέτει την αντίθεση ανάμεσα σε τρεις άλλες απόψεις και τη δικιά της, και τοποθετεί αψεγάδιαστα τη λέξη *ἔραται* 'αγαπά' στο τέλος. Ύστερα από τον 'παλικαρισμό' της αρχής αυτής ελαττώνει την ένταση με τη νωχελική εισαγωγή της απόδειξής της: η Ελένη, λέει, ήταν η πιο

όμορφη γυναίκα, αλλά παράτησε σύζυγο, κόρη και γονείς για τον Πάρη. Η ένταση επιστρέφει όταν μιλάει για την απούσα Ανακτορία, που της θύμισε η ιστορία της Ελένης:

τᾶ]ς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κἀμάρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἢ τὰ Λύδων ἄρματα κἀν ὄπλοισι
πεσδομ]άχεντας.

Θα 'θελα να δω το λαχταριστό της βάδισμα και τη φωτεινή λάμψη του προσώπου της παρά τα άρματα των Λυδών και το πεζικό με τον οπλισμό του.

Τα άρματα και το πεζικό θυμίζουν καθαρά τους φαντάρους της πρώτης στροφής, και η περιγραφή του κοριτσιού είναι εκπληκτική εξαιτίας του επιθέτου *ἔρατον* που χρησιμοποιείται για το βάδισμά της –η λέξη έχει πιο δυνατά ερωτικά υπονοούμενα από την αγγλική λέξη 'lovely'– και εξαιτίας του ονόματος *ἀμάρυχμα,* μια σπάνια, μελωδική λέξη που χρησιμοποιείται για τα μάτια που σπινθηροβολούν.

Δύο ποιήματα ασχολούνται με απούσες φίλες. Στο ένα (94) η Σαπφώ θυμίζει στην κοπέλα που αναχώρησε τις ευτυχισμένες στιγμές που πέρασαν μαζί, κι ανακαλεί στη μνήμη στεφάνια μενεξεδένια και τριανταφυλλιά, αρώματα, ιερά, άλση και μαλακά ντιβάνια. Στο άλλο (96) χρησιμοποιεί την ομηρική τεχνική της επεκτεινόμενης παρομοίωσης:

...(σ' ενόμιζε) για θεά ευκολογνώριστη και χαιρόταν πάρα πολύ με το τραγούδι σου. Τώρα ξεχωρίζει ανάμεσα στις γυναίκες της Λυδίας όπως η ροδοδάχτυλη σελήνη μετά τη δύση του ήλιου, που ξεπερνά όλα τ' αστέρια, και το φως της απλώνεται όμοια στην αλμυρή θάλασσα και τα χωράφια με τα πολλά λουλούδια· και όμορφα απλώνονται οι δροσοσταλίδες, και τα τριαντάφυλλα θάλλουν και τα απαλά χαιρέφυλλα και το λουλουδιαστό τριφύλι. Και συχνά καθώς βαδίζει πάνω κάτω θυμάται την τρυφερή Ατθίδα με λαχτάρα, κι η λεπτή καρδιά της λιώνει...

Μοναξιά είναι το θέμα τεσσάρων ονομαστών στίχων (976 *PMG*), η αυθεντικότητα των οποίων αμφισβητήθηκε μεταξύ άλλων από τους Lobel και Page.

δέδυκε μὲν ἀ σελάννα
καὶ Πληΐαδες· μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὤρα,
ἔγω δὲ μόνα κατεύδω.

Το φεγγάρι έχει δύσει και η Πούλια· είναι μεσάνυχτα κι ο χρόνος περνά· κι εγώ κοιμάμαι μοναχή.

Οι στίχοι είναι αποτελεσματικοί για το γεμάτο χάρη ρυθμό, την απλή παρατακτική δομή, όμοια μ' εκείνη της πρώτης στροφής του απ. 16, το διασκελισμό στο τέλος του δεύτερου στίχου, και πάνω απ' όλα την αμεσότητα της δήλωσης.

Συγγραφείς όπως ο Παυσανίας και ο Ιμέριος που γνώριζαν όλο το έργο της επιβεβαιώνουν την εντύπωση που δημιουργείται από τα αποσπάσματα ότι το μεγαλύτερο μέρος τους ήταν ερωτική ποίηση. Κάποτε τίποτα περισσότερο από μια σύντομη εικόνα δεν σώζεται στα σπαράγματα: 'ο Έρωτας ταρακούνησε την καρδιά μου όπως ο άνεμος που πέφτει στις βαλανιδιές σε βουνό' (47), ή 'Γι' άλλη μια φορά ο Έρωτας, που παραλύει τα μέλη, με συγκλονίζει, εκείνο το γλυκόπικρο, ακαταμάχητο πλάσμα' (130). Εδώ υπάρχουν παραδοσιακά στοιχεία, για παράδειγμα, το επίθετο *λυσιμέλης* 'αυτός που παραλύει τα μέλη', αλλά το *γλυκύπικρον* είναι εκπληκτικό, ιδιαίτερα όταν αναφέρεται στο *ὄρπετον*, ένα 'πλάσμα' ή ακόμη ένα 'τέρας'. Ένα σημαντικό απόσπασμα (2) παίρνει τη μορφή μιας πρόσκλησης στην Αφροδίτη να επισκεφθεί ένα ιερό:

> ...Έλα μου εδώ από την Κρήτη, σ' αυτόν τον άγιο ναό όπου βρίσκεται το όμορφο περιβόλι με τις μηλιές, και οι βωμοί όπου έχει καεί θυμίαμα. Εκεί μέσα κελαρύζει δροσερό νερό μέσα από τα κλαδιά της μηλιάς κι όλος ο χώρος είναι ισκιωμένος με τριανταφυλλιές, κι από τα τρεμάμενα φύλλα σταλάζει ύπνος. Εκεί μέσα ένα λιβάδι όπου βόσκουν άλογα λουλουδίζει με ανοιξιάτικα άνθη και οι αύρες πνέουν γλυκά.... Εκεί ακριβώς η Κύπριδα ... και σε χρυσούς κρατήρες με χάρη χύνουν νέκταρ που σμίγει με τη γιορταστική μας διάθεση.

Στο ποίημα αυτό όπως και σ' άλλα η Σαπφώ μένει στις λεπτομέρειες και σε μερικούς από τους πιο μελωδικούς της στίχους δημιουργεί μια ονειρική εικόνα ενός γήινου παραδείσου. Οι εικόνες των μήλων, λουλουδιών, κήπων και αλόγων είναι πολύ ερωτικές, κι εμπλέκονται όλες οι αισθήσεις, όραση, όσφρηση, αφή, ακοή, ακόμη κι η γεύση στη μνεία του νέκταρος.

Οικογενειακά θέματα διαφόρων ειδών βρίσκονται στα αποσπάσματα. Λέει για την κόρη της στο 132, ''Έχω ένα ωραίο παιδί που μοιάζει με χρυσά λουλούδια, η αγαπημένη μου Κλεΐδα, που δε θα την άλλαζα με όλη τη Λυδία ή την πανέμορφη...' Ο αδελφός της τη στενοχώρησε πληρώνοντας ένα μεγάλο ποσό για να εξαγοράσει την ελευθερία μιας ονομαστής εταίρας από τη Ναύκρατη: ο Ηρόδοτος (2.134-5) λέει ότι η Σαπφώ τον περιγέλασε σ' ένα από τα ποιήματά της, αλλά έχουμε επίσης μέρη ενός ποιήματος (5) όπου προσεύχεται για την ασφάλεια και ευημερία του.

Τα θρύψαλα των επιθαλαμίων που έχουν επιζήσει ποικίλλουν σε τόνο.

Μερικά είναι πολύ λυρικά, για παράδειγμα, η προσφώνηση στον Έσπερο (104a), ή η σύγκριση της νύφης με υάκινθο, που τον πάτησαν κάτω από τα πόδια οι βοσκοί (105c) ή με μήλο (105a):

οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ' ὔσδῳ,
ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπηες·
οὐ μὰν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκεσθαι.

Όπως το γλυκό μήλο κοκκινίζει στο ακρόκλαδο, στην κορφή του πιο ψηλού κλάδου· οι μηλοτρυγητές τόχουν ξεχάσει -όχι, δεν τόχουν ξεχάσει: δεν μπορούσαν να το φτάσουν.

Η ασυγκράτητα κεφάτη κωμωδία και τα λυρικά μέτρα του 110 αποτελούν έντονη αντίθεση: 'Τα πόδια του θυρωρού είναι εφτά οργιές στο μάκρος, και τα σάνταλά του είναι από πέντε βοϊδοτόμαρα· δέκα τσαγκάρηδες δούλεψαν σκληρά για να τα φτιάξουν'. Το χιούμορ του 111 είναι όμοιο: 'Ψηλά σηκώστε –Υμέναιε!– τη στέγη, εσείς μαραγκοί – Υμέναιε! Έρχεται ο γαμπρός, ίσος με τον Άρη, πολύ πιο μεγάλος από έναν μεγάλο άντρα'. Η Σαπφώ μπορεί να κοροϊδεύει τη σύμβαση ότι ο γαμπρός είναι από επικό υλικό: αλλού τον συγκρίνει με τον Αχιλλέα. Οπωσδήποτε η αγάπη για σύγκριση μαρτυρείται καλά: οι γαμπροί παρομοιάζονται με τα λυγερά βλαστάρια ή με τα άλογα που κερδίζουν βραβεία, οι νύφες με τα ρόδα. Ένα μακρό παπυρικό απόσπασμα (44) περιγράφει με ζωηρές λεπτομέρειες την επιστροφή του Έκτορα στην Τροία έχοντας μαζί του τη νύφη, την Ανδρομάχη, και μπορεί πολύ καλά να εκτελέστηκε σ' έναν πραγματικό γάμο.

Λίγα χωρία αναφέρονται στη λογοτεχνική ικανότητα και στη σιγουριά ότι θα της φέρει την αθανασία, και στο απ. 55 μιλά τραχιά για μια γυναίκα που δεν έχει μια τέτοια ικανότητα:

κατθάνοισα δὲ κείσῃ οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν
ἔσσετ' οὐδὲ πόθα εἰς ὕστερον· οὐ γὰρ πεδέχῃς βρόδων
τῶν ἐκ Πιερίας, ἀλλ' ἀφάνης κὰν 'Αίδα δόμῳ
φοιτάσῃς πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα.

Αλλά όταν πεθάνεις θα κείτεσαι εκεί, και στο μέλλον ποτέ δεν θα σε θυμηθεί κανείς κι ούτε θα σε πεθυμήσει, αφού δεν έχεις μερίδιο στα ρόδα της Πιερίας· αλλά αγνώριστη και στο σπίτι του Άδη, αφού φύγεις απ' ανάμεσά μας, θα πηγαινοέρχεσαι με τους αφανείς νεκρούς.

2. ΑΛΚΑΙΟΣ

Ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσέας, σχολιάζοντας το ύφος του Αλκαίου, λέει ότι συχνά αν αφαιρούσε κανείς το μέτρο θα εύρισκε πολιτική ρητορεία (*π. μιμήσ.*

422), και ο Οράτιος, αναζητώντας ένα μόνο επίθετο για τα ποιήματα του Αλκαίου, τα αποκάλεσε minaces, 'απειλητικά' (*Ωδ.* 4.9.7). Τα πολυτάραχα πράγματα της Λέσβου ήταν η άμεση πηγή έμπνευσης για τη μισή περίπου από τη σωζόμενη ποίησή του. Ολόκληρη γενιά πριν από τη γέννησή του η αριστοκρατική οικογένεια που κυβερνούσε, οι Πενθιλίδες, που ανήγαν την καταγωγή τους μέσω του Πενθίλου στον Ορέστη και τον Αγαμέμνονα, ανατράπηκαν, και οι τύραννοι που τους διαδέχτηκαν, ο Μέλαγχρος, ο Μυρσίλος και ο Πιττακός, αναφέρονται όλοι στα αποσπάσματα των ποιημάτων του Αλκαίου[1]. Ο ίδιος ανήκε σε αριστοκρατική οικογένεια που συναγωνίστηκε χωρίς επιτυχία για πολιτική δύναμη στη Μυτιλήνη· εξορίστηκε τρεις φορές, και τελικά τον συγχώρησε ο Πιττακός. Η ημερομηνία της γέννησής του ήταν περίπου το 620 π.Χ., ίσως νωρίτερα ίσαμε το 630, και η αναφορά του στο 'γκρίζο στήθος' του (50) δείχνει ότι δεν πέθανε νέος.

Ένα από τα πιο εκτενή χωρία που σώζονται από τα ποιήματά του (129) δίνει μια ιδέα του δυνατού ύφους του που μαρτυρείται από τους αρχαίους κριτικούς: ο Αλκαίος, εξόριστος κάπου στη Λέσβο, κάνει έκκληση στον Δία, την Ήρα και τον Διόνυσο για βοήθεια:

ἄγιτ' εὔνοον
θῦμον σκέθοντες ἀμμετέρας ἄρας
ἀκούσατ', ἐκ δὲ τῶνδε μόχθων
ἀργαλέας τε φύγας ῥ[ύεσθε·
τὸν Ὕρραον δὲ παῖδα πεδελθέτω
κήνων Ἐ[ρίννυ]ς ὤς ποτ' ἀπώμνυμεν
τόμοντες[
μηδάμα μηδ' ἔνα τὼν ἐταίρων
ἀλλ' ἢ θάνοντες γᾶν ἐπιέμμενοι
κείσεσθ' ὑπ' ἄνδρων οἳ τότ' ἐπικ[άν]ην
ἤπειτα κακκτάνοντες αὔτοις
δᾶμον ὐπὲξ ἀχέων ῥύεσθαι.
κήνων ὀ φύσγων οὐ διελέξατο
πρὸς θῦμον ἀλλὰ βραϊδίως ποσίν
ἔμβαις ἐπ' ὀρκίοισι δάπτει
τὰν πόλιν ἄμμι...

Ελάτε, με φιλική διάθεση ακούστε την προσευχή μας, και λυτρώστε μας απ' αυτά τα βάσανα και την οδυνηρή εξορία· κι άσε την Ερινύα να κυνηγήσει το γιο του Ύρρα, αφού κάποτε πήραμε όρκο, κόβοντας [αρνιού λαιμό;], ποτέ (να μην εγκαταλείψουμε;) κανέναν απ' τους συντρόφους μας, αλλά είτε

1. Για τα πολιτικά πράγματα της Λέσβου βλ. Page (1955) 149-243, Andrewes (1956) 92-9.

> να πεθάνουμε από τους ανθρώπους που ήλθαν εναντίον μας τότε και να κειτόμαστε ντυμένοι τη γη, ή διαφορετικά να τους σκοτώσουμε και να σώσουμε το λαό από τα βάσανά τους. Αλλά ο Κοιλαράς δεν μίλησε στην καρδιά τους· αυτός απερίσκεπτα καταπάτησε τους όρκους και λυμαίνεται την πόλη...

Δεν είναι σαφείς όλες οι λεπτομέρειες, αλλά φαίνεται ότι ο Πιττακός, 'γιος του Ύρρα', συνωμότησε με τον Αλκαίο κι άλλους εναντίον του Μυρσίλου και [στη συνέχεια] αποσκίρτησε από τη συμμαχία. Οι ύβρεις του Αλκαίου γι' αυτόν είναι γραμμένες με σιγουριά: οι εναλλακτικές λύσεις του θανάτου και της νίκης εκθέτονται καθαρά, δύο στίχοι στην καθεμιά, στους στ. 17-20, και οι εκφράσεις 'ντυμένοι τη γη', 'καταπάτησε τους όρκους', και 'λυμαίνεται την πόλη μας', είναι αποτελεσματικές. 'Κοιλαράς' είναι μονάχα ένα από διάφορα υβριστικά επίθετα που χρησιμοποίησε για τον Πιττακό: ο Διογένης ο Λαέρτιος καταγράφει επίσης τα επίθετα *σαράπους* και *σάραπος*, 'πλατυπόδης', *χειροπόδης*, 'με σκασμένα πόδια', *γαύρηξ*, 'καυχησιάρης', *γάστρων*, 'κοιλαράς', *ζοφοδορπίδας*, 'που τρώει στα σκοτεινά', και *ἀγάσυρτος*, 'βρώμικος'.

Η αλληγορία του πλοίου της πολιτείας που δέρνεται από τα κύματα βρίσκεται σε δύο αποσπάσματα: στο ένα (6) ο Αλκαίος μιλά για κύματα που μπαίνουν μέσα στο πλοίο, και κάνει έκκληση στους συντρόφους του να αντιστηρίξουν τα πλευρά του πλοίου και να φύγουν δρομαίως για ασφαλές λιμάνι. Ύστερα, κινούμενος από την αλληγορία στην πραγματικότητα, τους λέει να αποφύγουν το μαλακό φόβο, να θυμηθούν τις προηγούμενες κακουχίες, να δείξουν σταθερότητα και να μην ντροπιάσουν τους προγόνους τους από δειλία. Τρεις στροφές αργότερα η λέξη *μοναρχίαν* εμφανίζεται στο κείμενο κι ένα περιθωριακό σχόλιο αναφέρεται στον Μυρσίλο. Μικρή αμφιβολία υπάρχει για το αν ο Ηράκλειτος, ο ομηρικός κριτικός που αναφέρει τους πρώτους στίχους σαν παράδειγμα αλληγορίας, ήταν ορθός στην ερμηνεία του.

Ο Ηράκλειτος αναφέρει το άλλο απόσπασμα (326) για τον ίδιο σκοπό, διακηρύσσοντας ότι παρά τα φαινόμενα το ποίημα είναι για τον Μυρσίλο και την τυραννική του συνωμοσία ενάντια στους Μυτιληναίους:

ἀσυννέτημμι τὼν ἀνέμων στάσιν·
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,
τὸ δ' ἔνθεν, ἄμμες δ' ὂν τὸ μέσσον
νᾶϊ φορήμμεθα σὺν μελαίνᾳ
χείμωνι μόχθεντες μεγάλῳ μάλα·
πὲρ μὲν γὰρ ἄντλος ἰστοπέδαν ἔχει,
λαῖφος δὲ πὰν ζάδηλον ἤδη,
καὶ λάκιδες μέγαλαι κὰτ αὖτο,

χόλαισι δ' ἄγκυρραι...

Δεν καταλαβαίνω τη διεύθυνση που φυσάει ο άνεμος: το 'να κύμα κυλιέται στην αποδώ πλευρά, το άλλο από την άλλη, κι εμείς καταμεσής μεταφερόμαστε συντροφιά με το μαύρο καράβι μας, πολύ καταπονημένοι από τη μεγάλη φουρτούνα. Η σεντίνα καλύπτει την τρύπα όπου στερεώνεται το κατάρτι· ολόκληρο το πανί είναι τώρα διάτρητο κι υπάρχουν μεγάλες σχισμές· οι άγκυρες χαλαρώνουν...

Οι στίχοι δείχνουν τη δεξιοτεχνία του Αλκαίου στην καλύτερη μορφή της: αρχίζει το ποίημα, όπως συχνά, μ' ένα ρήμα, εδώ ασυνήθιστο και εντυπωσιακά εκτενές· η λέξη *στάσις* ταιριάζει και στην περιγραφή της τρικυμίας και στην πολιτική αλληγορία, αφού μπορεί να δηλώνει είτε την κατεύθυνση των ανέμων ή την εμφύλια στάση. Ο Αλκαίος κάνει επιδέξια χρήση της αλκαϊκής στροφής στους στ. 3-4, όπου ο σπασμωδικός ρυθμός του τρίτου στίχου ακολουθείται από την ταχεία κίνηση του τέταρτου δηλώνοντας την ορμητική σπουδή του πλοίου. Η παρήχηση στο στ. 1 και η επανάληψη ήχων στους στ. 2 και 5 είναι αποτελεσματικές, ενώ η παρατακτική σύνταξη συμβάλλει στη μεγαλύτερη σαφήνεια.

Σ' ένα άλλο μακροσκελές πολιτικό ποίημα (298 Voigt, S 262 *SLG*) ο Αλκαίος αφιερώνει μερικές στροφές στο μύθο του Αίαντα του Λοκρού, που βίασε την Κασσάνδρα στο ιερό της Αθηνάς όταν οι Έλληνες κατέλαβαν την Τροία. Ο Αλκαίος φαίνεται να συνδέει το μύθο με σύγχρονα γεγονότα στην εισαγωγή του: '...πρέπει να βάλουμε (συρτοθηλειά;) στο λαιμό τους και (να τους σκοτώσουμε) λιθοβολώντας τους. Θα ήταν πολύ καλύτερα για τους Αχαιούς αν σκότωναν τον άνθρωπο που χρησιμοποίησε βία ενάντια στους θεούς'. Αφού αφιέρωσε κάπου εννέα στροφές στη διήγησή του για το έγκλημα του Αίαντα, ο Αλκαίος επιστρέφει στα πολιτικά της εποχής του με μνεία του Πιττακού: κατά πάσα πιθανότητα αυτός ήταν και οι συνεταίροι του που, όπως ο Αίαντας, έπρεπε να είχαν λιθοβοληθεί για τα εγκλήματά τους.

Το συμπόσιο πρέπει να πρόσφερε την ευκαιρία για τα ποιήματα αυτά, και το κρασί είναι το θέμα πολλών από τα αποσπάσματα που σώζονται. Ο Αθήναιος, που αναφέρει τα περισσότερα από τα συμποσιακά ποιήματα, κάνει το σχόλιο ότι ο Αλκαίος βρίσκεται να πίνει σ' όλες τις εποχές και τις περιστάσεις. Ένα θρύψαλο (367) αναφέρει την άνοιξη: ''Ακουσα την άνοιξη με τα λουλούδια να έρχεται... ανάμιξε μια κούπα από το γλυκόπιοτο κρασί όσο πιο γρήγορα μπορείς'. Η ζέστη των κυνικών καυμάτων δίνεται σαν πρόσχημα για πιοτό σε διάφορα ποιήματα, σ' ένα από τα οποία (347) ο Αλκαίος ξαναδουλεύει στίχους του Ησιόδου (*Έργα* 582-8) σε λυρικά μέτρα και σε λεσβιακή διάλεκτο: οι λεπτομέρειες είναι του Ησιόδου εκτός από το πρώτο

κομμάτι, που μπορεί να είναι μια λαϊκή έκφραση ή μια γεμάτη χρώμα επινόηση:

> *τέγγε πλεύμονας οἴνῳ, τὸ γὰρ ἄστρον περιτέλλεται,*
> *ἀ δ' ὤρα χαλέπα, πάντα δὲ δίψαισ' ὐπὰ καύματος.*

Βρέξε τα πλεμόνια σου με κρασί: ο Σείριος σηκώνεται ψηλά, ο καιρός είναι δριμύς, κι όλα κάτω από τη ζέστη διψούν.

Ένα ποίημα για το χειμώνα (338) μπορεί να έδωσε την έμπνευση στην ωδή του Οράτιου για το Σώρακτο (1,9):

> *ὔει μὲν ὀ Ζεῦς, ἐκ δ' ὀράνω μέγας*
> *χείμων, πεπάγαισιν δ' ὐδάτων ῥόαι...*
> *κάββαλλε τὸν χείμων', ἐπὶ μὲν τίθεις*
> *πῦρ, ἐν δὲ κέρναις οἶνον ἀφειδέως*
> *μέλιχρον, αὐτὰρ ἀμφὶ κόρσᾳ*
> *μόλθακον ἀμφιβάλων γνόφαλλον.* (3-8)

Ο Δίας ρίχνει βροχή, μεγάλη καταιγίδα έρχεται από τον ουρανό, και τα ρέματα έχουν παγώσει... Δάμασε τη θύελλα τροφοδοτώντας με ξύλα τη φωτιά, ανακατεύοντας αφειδώλευτα το γλυκό κρασί, και βάζοντας γύρω από τους κροτάφους σου μαλακό μαξιλάρι.

Οι σύντομες φράσεις, η τοποθέτηση των ρημάτων στην αρχή των προτάσεων, η παρατακτική δομή και ο επιδέξιος χειρισμός του μέτρου είναι όλα τυπικά χαρακτηριστικά του Αλκαίου. Μπορεί κανείς να τα δει επίσης στην επόμενη σθεναρή προτροπή (346):

> *πώνωμεν· τί τὰ λύχν' ὀμμένομεν; δάκτυλος ἀμέρα.*
> *κὰδ δ᾽ἄερρε κυλίχναις μεγάλαις, ἄϊτα, ποικίλαις·*
> *οἶνον γὰρ Σεμέλας καὶ Δίος υἶος λαθικάδεον*
> *ἀνθρώποισιν ἔδωκ'. ἔγχεε κέρναις ἔνα καὶ δύο*
> *πλήαις κὰκ κεφάλας, ἀ δ' ἀτέρα τὰν ἀτέραν κύλιξ*
> *ὠθήτω...*

Ας πιούμε! Γιατί περιμένουμε τα λυχνάρια; Το φως της μέρας ένα δάχτυλο έχει μόνο. Κατέβασε τα μεγάλα πλουμιστά κύπελλα, φίλε μου· γιατί ο γιος της Σεμέλης και του Δία έδωσε στους ανθρώπους κρασί για να ξεχνούν τις πίκρες τους. Γέμισε τα ποτήρια ώς το χείλος, βάζοντας ένα νερό και δυο κρασί, κι άσε το 'να ποτήρι να σπρώχνει το άλλο...

Ο πρώτος στίχος είναι αξιόλογος επειδή περιέχει μια προτροπή, μια ρητορική ερώτηση και μια δήλωση δικαιολόγησης. Δεν μπορούμε να πούμε αν η εντυ-

πωσιακή φράση *δάκτυλος ἀμέρα* 'ένα δάχτυλο φως της μέρας' ήταν κοινοτοπία ή μια επινόηση του Αλκαίου: ήταν σίγουρα παροιμιώδης μετά την εποχή του. Το σπρώξιμο των ποτηριών είναι μια άλλη ευτυχής ιδέα, κι ο Αλκαίος εκμεταλλεύεται τον ασκληπιάδειο ρυθμό για ένα διασκεδαστικό αποτέλεσμα στη φράση *ἀ δ'ἀτέρα τὰν ἀτέραν*.

Όπως τα πολιτικά ποιήματα, ο μύθος μπορεί να επιταχθεί στην υπηρεσία συμποσιακών συμφραζομένων: ο Αλκαίος προτρέπει ένα σύντροφο, τον Μελάνιππο, να πιει με το αιτιολογικό ότι έχουμε μια μονάχα ζωή να απολαύσουμε, και αποδεικνύει τον ισχυρισμό του κάνοντας υπαινιγμό στην ιστορία του Σίσυφου, που ξεγέλασε το Θάνατο που τον ελευθέρωσε από τον κάτω κόσμο αλλά υποχρεώθηκε να επιστρέψει και να υποστεί την τιμωρία· τέτοια κατορθώματα δεν είναι για μας, λέει, και πρέπει να επωφεληθούμε όσο πιο πολύ μπορούμε από τη νιότη μας (38Α).

Έχουμε αρκετή γνώση μερικών από τους ύμνους που έγραψε ο Αλκαίος, κι είναι σαφές ότι η απώλεια των πρωτοτύπων είναι μια από τις πιο λυπηρές στο πεδίο της ελληνικής λυρικής ποίησης. Οι Ομηρικοί ύμνοι, μερικοί τουλάχιστον από τους οποίους ανήκουν χονδρικά στην ίδια περίοδο με τον Αλκαίο, μοιάζουν ως προς το ότι αναγράφουν τις ιδιότητες και τα κατορθώματα ενός εκάστου θεού και προορίζονταν ως ψυχαγωγία για ένα κοσμικό μάλλον ακροατήριο παρά ως θρησκευτικοί λατρευτικοί ύμνοι. Οι πιο εκτενείς ομηρικοί ύμνοι, ωστόσο, εκτείνονται σε μερικές εκατοντάδες στίχους και χρησιμοποιούν επικά μέτρα και τεχνική, ενώ ο Αλκαίος έγραψε σύντομα ποιήματα στα ίδια μέτρα και διάλεκτο όπως η υπόλοιπη ποίησή του. Μπορούμε να κερδίσουμε μια εντύπωση της μορφής και της κλίμακάς τους από ένα ποίημα όπως ο ύμνος του Ορατίου στον Ερμή (*Ωδ.* 1.10), που σύμφωνα με το σχολιαστή Πορφυρίωνα βασίζεται στον ύμνο του Αλκαίου στον Ερμή (308), κι από λιγοστές αναφορές σε αρχαίους συγγραφείς. Η αρχή του ύμνου του Ερμή σώζεται:

χαῖρε, Κυλλάνας ὀ μέδεις, σὲ γάρ μοι
θῦμος ὔμνην, τὸν κορύφαισ' ἐν αὔταις
Μαῖα γέννατο Κρονίδᾳ μίγεισα
παμβασίληϊ.

Σε χαιρετώ, ρήγα της Κυλλήνης – γιατί για σένα επιθυμώ να τραγουδήσω, εσένα που η Μαία γέννησε στις ίδιες τις κορφές των βουνών, αφού κοιμήθηκε με το γιο του Κρόνου, το βασιλιά όλων.

Υπάρχουν εδώ ομοιότητες με την αρχή του ομηρικού *Ύμνου εις Ερμήν,* αλλ' αυτές ίσως οφείλονται απλώς στο λογοτεχνικό είδος, και εν πάση περιπτώσει δεν μπορούμε να πούμε ποιο ποίημα είναι το παλαιότερο. Ο Αλκαίος χρησι-

μοποιεί το σύντομο τέταρτο στίχο της σαπφικής στροφής για να τονίσει τη μεγαλοπρέπεια της πατρότητας του Ερμή. Φαίνεται να συνέχιζε με αναφορές στη μαιευτική των Χαρίτων και τη γαλούχηση των Ωρών, υλικό που δεν δρίσκεται στον ομηρικό ύμνο. Ο Παυσανίας μας λέει ότι ο Αλκαίος περιέγραψε την κλοπή των δοδιών του Απόλλωνα από τον Ερμή, και ο Πορφυρίων προσθέτει ότι στο ποίημα ο Ερμής σφράγισε αυτή του την πράξη κλέβοντας τη φαρέτρα του Απόλλωνα. Το ποίημα μπορεί να μην περιελάμβανε περισσότερα απ' ό,τι οι πέντε στροφές του Ορατίου.

Στον ύμνο στον Απόλλωνα (307) δόθηκε εξέχουσα θέση από τον αλεξανδρινό εκδότη, που τον έβαλε πρώτο από τα ποιήματα του 1ου βιβλίου. Ο Αλκαίος χρησιμοποίησε την ευνοούμενή του αλκαϊκή στροφή: *ὦναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλω Δίος* 'Βασιλιά Απόλλωνα, παιδί του μεγάλου Δία'. Σχεδόν τίποτα άλλο δεν σώζεται από το κείμενο, αλλά ο σοφιστής Ιμέριος δίνει μια παράφραση του περιεχομένου: ο Δίας εφοδίασε το γιο του με χρυσό κεφαλόδεσμο, λύρα και άρμα που έσερναν οι κύκνοι και τον έστειλε στους Δελφούς για να κηρύξει δικαιοσύνη ανάμεσα στους Έλληνες· αλλά ο Απόλλωνας αντ' αυτού πήγε στη χώρα των Υπερβορείων κι έμεινε εκεί ένα έτος πριν πάει στους Δελφούς. Ο Ιμέριος περιγράφει τη διήγηση του Αλκαίου για την άφιξη του θεού ως εξής: 'απ' όπου λοιπόν με τη λάμψη του καλοκαιριού και την παρουσία του Απόλλωνα η λύρα του ποιητή αποδέχεται επίσης μια καλοκαιρινή ακολασία...: αηδόνια κελαηδούν γι' αυτόν το είδος του ποιήματος που θα ανέμενε κανείς να κελαηδούν τα πουλιά στον Αλκαίο, χελιδόνια επίσης και τζιτζίκια, που δεν διακηρύσσουν τις δικές τους τύχες στον κόσμο αλλά που μιλούν για το θεό σ' όλα τους τα άσματα. Η Κασταλία ρέει με τρόπο ποιητικό με νερά ασημένια, και ο Κηφισός φουσκώνει το ρέμα του...' Κι ο ύμνος αυτός, που δεν ήταν ανάγκη να ήταν εκτενέστερος από επτά στροφές, διαφέρει ουσιαστικά από τον ομηρικό ύμνο στην διήγηση της άφιξης του Απόλλωνα στους Δελφούς.

Τα ερωτικά ποιήματα του Αλκαίου χάθηκαν, αλλά ο Οράτιος μας πληροφορεί (*Ωδ.* 1.32.9-12) ότι ανάμεσα στα θέματα της ποίησής του ήταν 'η Αφροδίτη και το παιδί που κρέμεται πάντοτε απ' αυτή, κι ο Λύκος, ωραίος με τα μαύρα του μάτια και τα μαύρα μαλλιά'. Ήταν συνεπώς ένας από τους πρώτους ποιητές που τραγούδησε τον αρσενικό ομοφυλοφιλικό έρωτα. Ένα βασανιστικό απόσπασμα (10Β) αποτελούσε την αρχή ενός ποιήματος στο οποίο μια κοπέλα μιλά για την αθλιότητά της: *ἔμε δείλαν, ἔμε παίσαν κακοτάτων πεδέχοισαν* 'Δυστυχισμένη εγώ, που έχω μερίδιο σ' όλα τα κακά!'. Αν το ποίημα του Ορατίου στον ίδιο σπάνιο ιωνικό ρυθμό (*Ωδ* 3.12) βασιζόταν σ' αυτό, τα βάσανα του κοριτσιού ήταν οι αγωνίες του έρωτα.

Η πολιτική φατρία ή *έταιρεία* πρέπει να έδωσε το ακροατήριο για την

ποίηση του Αλκαίου: φαίνεται πιθανόν ότι τραγουδούσε τους στίχους του στους φίλους και συμμάχους στο συμπόσιο στο τέλος της ημέρας. Τα πολιτικά ποιήματα με την προσωπική τους ύβρη ταιριάζουν προφανώς σ' αυτό τον περίγυρο: ένα ονομαστό, που απηχείται από τον Οράτιο, αρχίζει, 'Τώρα πρέπει να μεθύσουμε και να πιούμε με όλη τη δύναμη μας, αφού έχει πεθάνει ο Μυρσίλος' (332). Η έμφαση του Αλκαίου στη φιλία (71), την αθέτηση των υποσχέσεων (67, 129, 306 απ. 9) και την απάτη (68, 69) δείχνει ένα κύκλο στον οποίο η αφοσίωση είχε πάρα πολύ μεγάλη σημασία. Το απόσπασμα του Αίαντα υποδεικνύει ότι ακόμη και ποιήματα με σημαντικό μυθολογικό περιεχόμενο μπορεί να ήταν στην ουσία πολιτικά. Το ίδιο το ποτό δεν ήταν μονάχα ένα μέσο για να ξεχνά κανείς τις στρατιωτικές αναποδιές, τις προδοσίες ή τις κακουχίες της εξορίας (73, 335): το έβλεπαν σαν μια ευκαιρία να ελέγξουν τα αληθινά αισθήματα ενός άντρα, και αποσπάσματα όπως 'κρασί, αγαπητό παιδί, κι αλήθεια' (366) και 'το κρασί είναι ένα κρυφοκοίταγμα του εσωτερικού ενός ανθρώπου' (333) πρέπει να ιδωθούν σ' αυτά τα συμφραζόμενα. Η ερωτική ποίηση ανήκει επίσης εδώ: 'αν πρόκειται να απολαύσω το συμπόσιο, παρακαλώ να προσκληθεί κι εκείνος ο χαριτωμένος Μένωνας' (368). Μπορούμε να προσθέσουμε ότι και οι σύντροφοί του μοιράζονταν τον ενθουσιασμό του για την ποίηση, αφού η ίδια η ύπαρξη εκατοντάδων περίτεχνων σύντομων ποιημάτων και ύμνων αποτελεί μαρτυρία για ένα πρόθυμο και πληροφορημένο ακροατήριο.

3. ΙΒΥΚΟΣ[1]

Ο Ίβυκος προερχόταν όπως ο Στησίχορος από τη Μεγάλη Ελλάδα: γεννήθηκε στο Ρήγιο και θάφτηκε εκεί, αλλά άφησε τη Δύση για την αυλή του Πολυκράτη, τυράννου της Σάμου από το 533 ως το 522 περίπου. Δεν είναι βέβαιο ότι έγραψε μονωδία. Είναι γνωστό ότι συνέθεσε αφηγηματικά ποιήματα πάνω στα ίδια θέματα και στο ίδιο στυλ όπως ο Στησίχορος και το εκτενές παπυρικό απόσπασμα που του αποδίδεται (282a) έχει τη τριαδική δομή της χορικής ποίησης. Αλλά η πολύ προσωπική και ερωτική φύση των καλύτερα γνωστών αποσπασμάτων (286, 287) και το γεγονός ότι συνάδελφος του Ίβυκου στη Σάμο ήταν ο Ανακρέων, το μεγαλύτερο έργο του οποίου είναι μονωδικό, αφήνουν περιθώρια για την πιθανότητα ότι μέρος του έργου του ήταν για σόλο εκτέλεση.

Το απ. 286 μπορεί να θεωρηθεί ως ανάπτυξη της σύγκρισης του έρωτα με θύελλα από τη Σαπφώ:

1. Τα ποιήματα και αποσπάσματα του Ίβυκου και Ανακρέοντα αριθμούνται σύμφωνα με την αρίθμηση στο περιθώριο του *PMG*, αλλά το κείμενο κάποτε διαφέρει.

ἦρι μὲν αἵ τε Κυδώνιαι
μαλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
ἐκ ποταμῶν, ἵνα Παρθένων
κᾶπος ἀκήρατος, αἵ τ' οἰνανθίδες
αὐξόμεναι σκιεροῖσιν ὑφ' ἔρνεσιν
οἰναρέοις θαλέθοισιν, ἐμοὶ δ' ἔρος
οὐδεμίαν κατάκοιτος ὥραν.
† τε † ὑπὸ στεροπᾶς φλέγων
Θρηίκιος βορέας ἀίσ-
σων παρὰ Κύπριδος ἀζαλέαις μανί-
αισιν ἐρεμνὸς ἀθαμβὴς
ἐγκρατέως πεδόθεν τινάσσει
ἁμετέρας φρένας.

Την άνοιξη θάλλουν οι κυδωνιές, που αρδεύονται από ποταμίσιο νερό, εκεί όπου βρίσκεται το απάτητο περιβόλι των Παρθένων και τα άνθη του αμπελιού που μεγαλώνουν κάτω από τα σκιερά αμπελίσια βλαστάρια· αλλά για μένα ο Έρωτας δεν ησυχάζει σε καμιά εποχή: όπως ο Θρακιώτικος βοριάς φλεγόμενος με αστραπή, ορμώντας από μέρους της Κύπριδας με κρίσεις τρέλας που τσουρουφλίζουν, σκοτεινός και αδιάντροπος, με δύναμη ταράζει την καρδιά μου συθέμελα.

Ο Ίβυκος αντιθέτει την κανονικότητα των εποχών της φύσης με τον έρωτά του που είναι πάντα παρών και δεν γνωρίζει εποχές, και προχωρεί μια επιπλέον αντίθεση ανάμεσα στην ηρεμία της φύσης, που απεικονίζει με τους επαναλαμβανόμενους ήχους των φωνηέντων των πρώτων έξι στίχων, και την τραχύτητα της επίθεσης του έρωτα. Η εικόνα του *κατάκοιτος* είναι ταιριαστή: ο Έρωτας σε καμιά εποχή δεν 'πάει να κοιμηθεί'. Περιγράφοντας τον άνεμο της αγάπης ο Ίβυκος ενυφαίνει τα επίθετά του: το *ἐρεμνός* 'σκοτεινός' υποβάλλει τα σύννεφα που μεταφέρονται από τον άνεμο, ενώ το *ἀθαμβής* 'αδιάντροπος' ανήκει πιο πολύ σ' έναν προσωποποιημένο Έρωτα.

Οι εικόνες του απ. 287 είναι εξίσου εντυπωσιακές:

Ἔρος αὖτέ με κυανέοισιν ὑπὸ
βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος
Κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπει-
ρα δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει·
ἦ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον,
ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γήρᾳ
ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα.

πάλι ο Έρωτας, κοιτάζοντάς με τρυφερά κάτω από τις μαύρες βλεφαρίδες,

με πετάει με τις κάθε λογής γητειές στα αδιέξοδα δίχτυα της Κύπριδας. Πώς φοβάμαι την επίθεσή του, όπως ένα νικηφόρο άλογο ζεμένο που στα γερατειά του μπαίνει άθελά του με το ταχύ του άρμα στον αγώνα.

Η μεταφορά του κυνηγιού, στην οποία ο Έρωτας σπρώχνει το θύμα στα δίκτυα της Αφροδίτης, ακολουθείται ομαλά από τις εικόνες του στίβου του ιππόδρομου, και υπάρχει χιούμορ και πάθος μαζί στην εικόνα του γερασμένου αλόγου, επιτυχημένου στις μέρες που πέρασαν αλλά απρόθυμου τώρα να συναγωνιστεί. Στο απ. 288 ο Ίβυκος προσφωνεί ένα νέο σε εξίσου πλούσια γλώσσα, που θυμίζει πιο πολύ χορική ποίηση παρά μονωδία:

Εὐρύαλε γλαυκέων Χαρίτων θάλος, <Ὡρᾶν>
καλλικόμων μελέδημα, σὲ μὲν Κύπρις
ἅ τ' ἀγανοβλέφαρος Πει-
θὼ ῥοδέοισιν ἐν ἄνθεσι θρέψαν.

Ευρύαλε, βλαστάρι των κυανόμματων Χαρίτων, αγαπημένε των Ωρών με τα ωραία μαλλιά, σε ανέθρεψαν η Κύπριδα κι η μαλακοβλέφαρη Πειθώ ανάμεσα στους ροδανθούς.

Κανένας άλλος πρώιμος Έλληνας ποιητής δεν εξέφρασε την αγάπη του με αυτή την υμνική διεργασία.

Το χορικό ποίημα που γράφτηκε για τον Πολυκράτη (282a) είναι συγκριτικά ανούσιο. Οι πρώτοι 35 στίχοι του αποσπάσματος μιλούν για την πτώση της Τροίας και απαριθμούν τους Τρώες και Έλληνες για τους οποίους ο ποιητής δεν θα μιλήσει και δεν μπορεί να μιλήσει· ένας από τους Έλληνες πολεμιστές, μαθαίνουμε, συναγωνιζόταν τον Τρωικό Τρωίλο στην ομορφιά. Και το ποίημα τελειώνει με πινδαρικό τρόπο με τη διαβεβαίωση ότι ο Πολυκράτης θα έχει αθάνατη φήμη, χάρη στην ποιητική ικανότητα και τη φήμη του ποιητή. Το προβληματικό αυτό έργο αντιμετωπίσθηκε ως δείγμα της πραμάτειας του ποιητή που προσφέρθηκε στον πιθανό προστάτη του, ως μια recusatio όπου διακηρύσσει την πρόθεσή του να αποφύγει τα επικά θέματα για χάρη της ερωτικής ποίησης, και ως απλή δοξολόγηση του γιου του Πολυκράτη που είχε το ίδιο όνομα με τον πατέρα του. Ο Ίβυκος μπορεί να έκανε την πρόθεσή του σαφή στη χαμένη αρχή του ποιήματος.

4. ΑΝΑΚΡΕΩΝ

Ο Ανακρέων γεννήθηκε στην ιωνική πόλη της Μ. Ασίας Τέω, κι όταν ο Άρπαγος, ο στρατηγός του Κύρου, επιτέθηκε στις ελληνικές παραλιακές πόλεις, μπάρκαρε με τους υπόλοιπους Τήιους στη Θράκη, όπου ίδρυσαν τα

Άβδηρα γύρω στο 540 π.Χ. Στη συνέχεια γίνεται γι' αυτόν λόγος στην αυλή του Πολυκράτη της Σάμου, η τυραννία του οποίου χρονολογείται περ. 533-522, και μετά τη δολοφονία του προστάτη του μεταφέρθηκε στην Αθήνα από τον Ίππαρχο, γιο του Πεισίστρατου, που στη διάρκεια της τυραννίας του αδελφού του Ιππία ήταν υπεύθυνος για τις πολιτιστικές υποθέσεις. Ο Ανακρέων μπορεί να συνέχισε να ζει στην Αθήνα ύστερα από τη δολοφονία του Ιππάρχου το 514, ή μπορεί να πήγε στη Θεσσαλία: επιγράμματα που γράφτηκαν για τον Θεσσαλό άρχοντα Εχεκρατίδα και τη γυναίκα του Δύσηρη αποδίδονται σ' αυτόν (απ. 107, 108 Diehl). Αν πράγματι επισκέφτηκε τη Θεσσαλία πρέπει να επέστρεψε στην Αθήνα και μπορεί να ανάλωσε πολύ χρόνο της μετέπειτα ζωής του εκεί: λέγεται ότι τραγούδησε τους επαίνους του Κριτία, παππού του Αθηναίου πολιτικού με το ίδιο όνομα, κι ότι χάρηκε την ποίηση του Αισχύλου. Μπορεί να γεννήθηκε γύρω στο 570 και να πέθανε γύρω στο 485: λέγεται ότι έζησε 85 χρόνια.

Το μεγαλύτερο μέρος της ποίησής του αφορούσε τον έρωτα και το κρασί: ο Μάξιμος ο Τύριος (37.5) συνόψισε το περιεχόμενό της ως 'τα μαλλιά του Σμερδίη και Κλεοβούλου, οι αυλοί του Βάθυλου και το ιωνικό άσμα', αλλά ο Κικέρων (*Tusc. Disp.* 4.71) υπερβάλλει όταν λέει ότι ήταν ερωτική στο σύνολό της. Το συμπόσιο πρέπει να έδωσε την ευκαιρία για την εκτέλεσή της· ο Κριτίας μάλιστα τον απεκάλεσε *συμποσίων ἐρέθισμα,* 'έξαψη της συντροφιάς στο πιοτό' (Αθήν. 13.600d). Τα πολιτικά πράγματα της Σάμου εμφανίζονται δύο φορές στα αποσπάσματα, σώζεται ένα σατιρικό ποίημα και περισσότερα μαρτυρούνται, κι ακούμε επίσης για χορική ποίηση, αν και δεν σώζεται τίποτα με την εξαίρεση ενός αμφίβολου αποσπάσματος από τα Παρθένεια.

Ο Ανακρέων δεν γράφει στο πλούσιο, αισθαντικό ύφος του Ίβυκου, αλλά βασίζεται για το αποτέλεσμά του σε προσεκτική δεξιοτεχνία, κομψότητα και πνεύμα. Οι ιδιότητες αυτές φαίνονται στην προσφώνηση σε μια νεαρή κοπέλα, γραμμένη σ' έναν κυματιστό τροχαϊκό ρυθμό που συμβάλλει πολύ στην ευθυμία της (417):

πῶλε Θρηκίη, τί δή με λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα
νηλέως φεύγεις, δοκεῖς δέ μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν;
ἴσθι τοι, καλῶς μὲν ἄν τοι τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι,
ἡνίας δ' ἔχων στρέφοιμί σ' ἀμφὶ τέρματα δρόμου·
νῦν δὲ λειμῶνάς τε βόσκεαι κοῦφά τε σκιρτῶσα παίζεις·
δεξιὸν γὰρ ἱπποπείρην οὐκ ἔχεις ἐπεμβάτην.

Θρακιώτισσα φοραδίτσα, γιατί με λοξοκοιτάζεις και μ' αποφεύγεις άσπλαχνα, και υποθέτεις ότι είμαι τελείως ανίκανος; Να 'σαι σίγουρη, ότι θα μπορούσα εύκολα να σου περάσω χαλινάρι και κρατώντας τα λουριά να σε

κάνω να στρέφεις γύρω στο τέρμα της κούρσας, τώρα ωστόσο, βόσκεις στα λιβάδια και παίζεις, πηδώντας ανάλαφρα, γιατί δεν έχεις επιδέξιο καβαλάρη ν' ανεβεί απάνω σου.

Οι εικόνες είναι κοινές στην ελληνική ποίηση και χρησιμοποιούνται κάποτε χυδαία, όπως από τον Αριστοφάνη, κάποτε διακριτικά, όπως εδώ και στα Παρθένεια του Αλκμάνα. Τα άλογα της Θράκης ήταν ονομαστά, αλλά αν το ποίημα απευθυνόταν σε μια κοπέλα από τη Θράκη, θα υπήρχε πρόσθετη σκοπιμότητα. Υπάρχει ένα ευχάριστο άγγιγμα στο επίρρημα *νηλέως*, 'ανελέητα', που ανήκει στη γλώσσα του έπους και χρησιμοποιείται με ψευδοηρωικό αποτέλεσμα.

Μια άλλη συνάντηση μ' ένα κορίτσι αποτελεί το υλικό για ένα από τα πιο πνευματώδη ποιήματα του Ανακρέοντα, στο οποίο πολλά δηλώνονται και πολλά υπονοούνται σε πολύ σύντομο διάστημα (358):

σφαίρῃ δηὖτέ με πορφυρῇ
βάλλων χρυσοκόμης Ἔρως
νήνι ποικιλοσαμβάλῳ
συμπαίζειν προκαλεῖται·
ἡ δ', ἐστὶν γὰρ ἀπ' εὐκτίτου
Λέσβου, τὴν μὲν ἐμὴν κόμην,
λευκὴ γάρ, καταμέμφεται,
πρὸς δ' ἄλλην τινὰ χάσκει.

Και πάλι ο χρυσομάλλης Έρωτας με χτυπά μ' ένα βυσινί τόπι και με προκαλεί να παίξω με τη νέα που φορεί πλουμιστά σαντάλια· μα αυτή, που κρατά, βλέπετε, από τη Λέσβο με τις καλοχτισμένες πόλεις, βρίσκει ψεγάδι στα μαλλιά μου, επειδή είναι άσπρα, και χάσκει προς κάποιαν άλλη [κοπέλα].

Ο Ανακρέων τοποθετεί τη σκηνή αυτού του μικροσκοπικού δράματος στην πρώτη στροφή: έχει ερωτευτεί, τη φορά αυτή με μια κοπέλα που διακρίνεται από τα περίτεχνα υποδήματά της· η περιγραφή, όπως 'η φοραδίτσα από τη Θράκη', αναμφίβολα χρησίμευε να την ταυτίσει στο ακροατήριο. Η εικονογραφική ποιότητα της στροφής είναι αξιοσημείωτη, το κάθε όνομα συνοδεύεται από ένα επίθετο που δηλώνει χρώμα, σε τρόπο ώστε η λευκότητα των μαλλιών του ποιητή δημιουργεί αντίθεση. Στη δεύτερη στροφή ο Ανακρέων παραπλανά τους ακροατές του περισσότερο από μια φορά πριν αποκαλύψει την αλήθεια του πράγματος: η Λέσβος διακρίνεται από ένα επικό επίθετο, *εὐκτίτου*, που επισύρει την προσοχή στις ωραίες αρχαίες της πόλεις, κι η εισήγηση είναι ότι μια κοπέλα από έναν τέτοιο περίγυρο θα μπορούσε να θεωρήσει την κοινωνική θέση του Ανακρέοντα πολύ ταπεινή γι' αυτήν· αλλά

ο λόγος που δίνει πραγματικά για την απόρριψή της είναι η ηλικία του Ανακρέοντα. Η λυπηρή αλήθεια φυλάσσεται για τον τελευταίο στίχο του ποιήματος: η ροπή της Σαπφώς και των φιλενάδων της δεν ξεχάστηκε, κι η κοπέλα αυτή όπως εκείνες κατάγεται από τη Λέσβο. Έχει μάτια μονάχα για κάποιαν άλλη κοπέλα κι είναι συγκεντρωμένη, με το στόμα ανοιχτό να χάσκει στο μοναδικό της στόχο, σ' αυτή[1]. Το ποίημα που άρχισε με ζωηρά χρώματα και φανταχτερές εικόνες, τελειώνει με αμοιβαία φιλοκατηγορία και το τραχύ σφύριγμα του ρήματος *χάσκει*.

Ο Έρωτας, ο σφαιροβόλος αυτού του ποιήματος, έχει άλλους ρόλους, ως πυγμάχος (396), παίκτης των ζαριών (398), σιδεράς (413). Σ' ένα άλλο ποίημα δεν είναι ο Έρωτας, αλλά το ίδιο το αγαπημένο παιδί που είναι αρματηλάτης (360):

ὦ παῖ παρθένιον βλέπων,
δίζημαί σε, σὺ δ' οὐ κοεῖς,
οὐκ εἰδὼς ὅτι τῆς ἐμῆς
  ψυχῆς ἡνιοχεύεις.

Παιδί με το κοριτσίστικο βλέμμα, σ' αναζητώ, αλλά εσύ δέ γνοιάζεσαι, επειδή δεν καταλαβαίνεις ότι κρατάς τα γκέμια της ψυχής μου.

Η σύντομη αυτή στροφή είναι ένα θαυμάσιο παράδειγμα της τεχνικής του Ανακρέοντα: ο 1ος στίχος είναι αξιοσημείωτος για την παρήχηση, οι στ. 2-4 για το ομοιοτέλευτο και σχεδόν ομοιοτέλευτο που δένουν τη δομή της στροφής. Δημιουργεί μια καθαρή αντίθεση στο στ. 2 αντιπαραθέτοντας τις αντωνυμίες *σέ, σύ*. Η στροφή κινείται με σιγουριά στο εντυπωσιακό επικό ρήμα *ἡνιοχεύεις* με την απρόσμενη μεταφορά.

Ένα ποίημα (357) παίρνει τη μορφή προσευχής στον Διόνυσο, που παρακαλείται να συμβουλεύσει τον Κλεόβουλο να δεχθεί τον έρωτα του ποιητή. Ο Διόνυσος δεν ήταν ο προφανής αποδέκτης μιας τέτοιας προσευχής, αλλά ο Ανακρέων, όπως ο Αλκαίος, πιθανόν τραγούδησε το ποίημα του μπροστά σ' ένα ποτήρι κρασί. Δεν υπάρχει έντονη διάκριση ανάμεσα στην ερωτική και τη συμποτική ποίηση. Φαντάζεται κανείς το τυπικό σκηνικό σαν μια αποκλειστικά αντρική συντροφιά για πιοτό που δίνεται από τον Πολυκράτη ή τον Ίππαρχο: το περιεχόμενο των ποιημάτων του Ίβυκου δείχνει ότι η αυλή του Πολυκράτη εκτιμούσε ποιήματα για τον ομοφυλοφιλικό έρωτα[2], κι

1. Οι πιο πολλές πρόσφατες μελέτες παίρνουν *ἄλλην τινά* ότι αναφέρεται σε μια *κόμη* άλλην από τα μαλλιά στο κεφάλι του Ανακρέοντα: βλ. Woodbury (1979*a*) για πλήρη βιβλιογραφία.

2. Ο Αθήναιος, επιχειρηματολογώντας πιθανόν από το περιεχόμενο των ποιημάτων του

ο Θουκυδίδης (6.54.3 κ.ε.) μας λέγει ότι το ομοφυλοφιλικό πάθος ήταν αυτό που οδήγησε στη δολοφονία του Ίππαρχου.

Ο Ανακρέων κι άλλοι ποιητές από το δεύτερο μισό του έκτου αιώνα και εξής επιδεικνύουν δύο στάσεις για το κρασοπότι. Υπάρχει ακόμη καθαρή προτροπή για ασυγκράτητο ξεφάντωμα, αλλά μια μικρή ομάδα ποιημάτων του Ανακρέοντα κηρύσσει τη μετριοπάθεια: κρασοπότι σε στυλ σκυθικό με σαματά και φωνές απαγορεύεται για χάρη του μέτριου πιοτού και των ωραίων ύμνων (356b)· και σε ελεγειακά δίστιχα, το συνηθισμένο μέσο για στοχαστική ποίηση και κατευθυντήριο γράψιμο, λέει (απ. ελεγ. 2 West):

οὐ φιλέω ὃς κρητῆρι παρὰ πλέῳ οἰνοποτάζων
νείκεα καὶ πόλεμον δακρυόεντα λέγει,
ἀλλ' ὅστις Μουσέων τε καὶ ἀγλαὰ δῶρ' Ἀφροδίτης
συμμίσγων ἐρατῆς μνήσκεται εὐφροσύνης.

Δεν συμπαθώ αυτόν που πίνοντας το κρασί του δίπλα στον γεμάτο κρατήρα μιλάει για καυγάδες και για πόλεμο που φέρνει δάκρυα, αλλά αυτόν που σμίγοντας τα λαμπρά δώρα των Μουσών και της Αφροδίτης κρατάει στο νου του την ευχάριστη γιορτή.

Το ερωτικό τραγούδι, η ποίηση για την οποία ο ίδιος ο Ανακρέων ήταν πολύ φημισμένος, είναι αυτό που θα έπρεπε να τραγουδά αυτός που έπινε με ευπρέπεια, όχι ποίηση πάνω σε θέματα επικά ή τα τραγούδια του Αλκαίου για τις πολιτικές βιαιοπραγίες.

Όταν ο Ανακρέων επιλέγει πολιτικό θέμα, γράφει ύμνο στο συνηθισμένο λυρικό του μέτρο (348):

γουνοῦμαί σ', ἐλαφηβόλε,
ξανθὴ παῖ Διός, ἀγρίων
δέσποιν' Ἄρτεμι θηρῶν,
ἥ κου νῦν ἐπὶ Ληθαίου
δίνῃσι θρασυκαρδίων
ἀνδρῶν ἐσκατορᾷς πόλιν
χαίρουσ', οὐ γὰρ ἀνημέρους
ποιμαίνεις πολιήτας.

Σε θερμοπαρακαλώ, κυνηγήτρα των ελαφιών, ξανθή κόρη του Δία, Άρτεμη, δέσποινα των άγριων θηρίων, που τώρα κάπου κοντά στις δίνες του Ληθαίου κοιτάζεις κάτω σε μια πόλη λεοντόκαρδων ανθρώπων κι αναγαλλιάζεις, α-

Ανακρέοντα, λέει (12.540e) ότι ο Πολυκράτης ήταν 'παθιασμένα αφιερωμένος στη συντροφιά των αντρών'· πβ. Αιλιανό, *Ποικ. Ιστ.* 9.4.

φού οι πολίτες για τους οποίους μεριμνάς δεν είναι απολίτιστοι.

Το ποίημα θα συνέχιζε με την παράκληση να προφυλάξει η Άρτεμη τους κατοίκους της Μαγνησίας, της πόλης πάνω στον ποταμό Ληθαίο, κοντά στον οποίο ήταν ένας ναός της Άρτεμης Λευκοφρυήνης. Ο Ανακρέων μιλάει γι' αυτούς ως θαρραλέους και πολιτισμένους σαν μια υπόμνηση ότι είναι Έλληνες, πολίτες μιας ελληνικής πόλης (*πόλιν... πολιήτας)*, αν και για την ώρα βρίσκονται κάτω από Περσική διοίκηση και η Μαγνησία είναι το στρατηγείο του Πέρση σατράπη. Όπως πάντα, ο Ανακρέων γράφει με ένα σίγουρο άγγιγμα, προάγοντας το θέμα του με την παρήχηση του στ. 8 και τη μεταφορά της βοσκοπούλας, που ταιριάζει στην Άρτεμη.

Τα σατιρικά θέματα μαρτυρούνται από έναν απομονωμένο στίχο για κάποιον θηλυπρεπή που λέει: *κεῖνος οὐκ ἔγημεν ἀλλ' ἐγήματο* (424), κι από τους στίχους, ίσως ένα ολοκληρωμένο ποίημα, για τον κοινωνικά νεόπλουτο Αρτέμωνα (388), που κάποτε φορούσε κουρελιάρικα ρούχα, είχε ξύλινους κύβους στ' αυτιά του, είχε παρέες από τα κατακάθια της κοινωνίας και συχνά είχε δοσοληψίες με το νόμο:

νῦν δ' ἐπιβαίνει σατινέων χρύσεα φορέων κατέρματα
παῖς <ὁ> Κύκης καὶ σκιαδίσκην ἐλεφαντίνην φορεῖ
γυναιξὶν αὔτως <ἐμφερής>. *(10-12)*

Μα σήμερα ο γιος της Κύκης πάει απάνω σε πολυτελές αμάξι φορώντας χρυσά σκουλαρίκια, και κρατάει παρασόλι από ελεφαντόδοντο απαράλλακτα όπως οι γυναίκες.

Δεν είναι μόνο η κοινωνική προαγωγή του Αρτέμωνα που σατιρίζεται αλλά και η θηλυπρέπεια του εξοπλισμού του.

Η σοβαρότητα σπανίζει στον Ανακρέοντα, αλλά σ' ένα ποίημα (395) το θέμα είναι η οριστικότητα του θανάτου:

πολιοὶ μὲν ἡμὶν ἤδη
κρόταφοι κάρη τε λευκόν,
χαρίεσσα δ' οὐκέτ' ἥβη
πάρα, γηραλέοι δ' ὀδόντες,
γλυκεροῦ δ' οὐκέτι πολλὸς
βιότου χρόνος λέλειπται·
διὰ ταῦτ' ἀνασταλύζω
θαμὰ Τάρταρον δεδοικώς·
'Αίδεω γάρ ἐστι δεινὸς
μυχός, ἀργαλῆ δ' ἐς αὐτὸν
κάτοδος· καὶ γὰρ ἑτοῖμον
καταβάντι μὴ ἀναβῆναι.

> Οι κρόταφοί μου είναι κιόλας γκρίζοι και το κεφάλι άσπρισε· η νιότη με τις χάρες της δεν είναι πια μαζί μου, γέρικα είναι τα δόντια μου, και δεν μου μένει πια πολύς χρόνος γλυκιάς ζωής. Γι' αυτό κλαίω συχνά επειδή φοβάμαι τον Τάρταρο: τα βάθη του Άδη είναι μακάβρια, κι η κατάβαση σ' αυτόν οδυνηρή· κι είναι σίγουρο για όποιον κατεβεί πως δεν υπάρχει επιστροφή.

Οι σύντομες προτάσεις και η παρατακτική δομή είναι ένα αποτελεσματικό μέσο για τον κατάλογο αυτό των πόνων, κι ο χιασμός των στ. 1-2 και ο συχνός διασκελισμός εμποδίζουν οποιαδήποτε αίσθηση μονοτονίας. Η θέση των λέξεων είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακή στους στ. 3 και 5, όπου τα επίθετα *χαρίεσσα* και *γλυκερού* ακυρώνονται αμέσως από το αρνητικό *ούκέτι* 'όχι πια'. Το σπάνιο ρήμα *ἀνασταλύζω* 'κλαίω' στέκεται εντυπωσιακά στην αρχή του δεύτερου μισού του ποιήματος, κι η επανάληψη του προθέματος *κατα-* στους τελευταίους δύο στίχους τονίζει το μήνυμα. Παρ' όλο ότι η σκέψη είναι μελαγχολική, ο Ανακρέων την εκφράζει με τους λιγνούς, επιπόλαιους ανακρεόντειους στίχους, δίνοντας αυτό που ο Kirkwood ονόμασε 'ένα κάπως μακάβριο ύφος' στο ποίημα[1]. Εδώ όπως κι αλλού συναντάμε τη χάρη για την οποία ο Ανακρέων υπερηφανευόταν: *χαρίεντα μὲν γὰρ ᾄδω, χαρίεντα δ' οἶδα λέξαι* 'γιατί τραγουδώ χαριτωμένα ποιήματα, και γνωρίζω πώς να χρησιμοποιώ χαριτωμένες λέξεις' (402c).

5. ΣΚΟΛΙΑ

Μερικά από τα συμποτικά ποιήματα των μονωδών κυκλοφορούσαν τον 5ο αιώνα στην Αθήνα με τον τίτλο 'σκόλια'. Ένα απόσπασμα από τους *Συμποσιαστές* του Αριστοφάνη (223 K) λέει, 'Πάρε ένα από τα σκόλια του Αλκαίου ή του Ανακρέοντα και τραγούδησέ μου το', και στους *Σφήκες* η ικανότητα να τραγουδά κανείς σκόλια παρουσιάζεται ως δείγμα του ευγενικού καλεσμένου σε μια συγκέντρωση για πιοτό.

Ο Αθήναιος διασώζει μία συλλογή είκοσι πέντε 'Αττικών σκολίων', τα περισσότερα από τα οποία πρέπει να έχουν συντεθεί στην Αθήνα προς το τέλος του έκτου ή τον πρώιμο πέμπτο αιώνα. Η πλειονότητα είναι σε στροφές τεσσάρων στίχων σε αιολικό ρυθμό, και πιθανόν τραγουδούνταν σ' ένα ή δύο σταθερούς σκοπούς. Τα πιο γνωστά έχουν πολιτικό περιεχόμενο[2]: ο σοβαρός θρήνος για τους συντρόφους που έχασαν τη ζωή τους στο Λειψύδριο (907) ανήκει σαφώς στον κύκλο των Αλκμεωνιδών ενώ το άσμα για τον Αρμόδιο,

1. Kirkwood (1974) 173.
2. Τα σκόλια αριθμούνται με την περιθωριακή αρίθμηση του *PMG*.

γνωστό σε διάφορες παραλλαγές, μπορεί να ανήκε σε φατρίες που αρνιόντουσαν να δώσουν στους Αλκμεωνίδες την πίστωση για την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας (893):

ἐν μύρτου κλαδὶ τὸ ξίφος φορήσω
ὥσπερ Ἁρμόδιος κ' Ἀριστογείτων
ὅτε τὸν τύραννον κτανέτην
ἰσονόμους τ' Ἀθήνας ἐποιησάτην.

Θα φέρω το σπαθί μου σε κλαδί μυρτιάς, όπως έκανε ο Αρμόδιος κι ο Αριστογείτονας όταν σκότωσαν τον τύραννο κι έκαναν την Αθήνα πόλη με ίσα δικαιώματα.

Η αφοσιωμένη φιλία, ένα ευνοούμενο θέμα του Αλκαίου, επαινείται σε τέσσερα τραγούδια (889, 892, 903, 908), και υπάρχουν προσευχές στην Αθηνά, στη Δήμητρα και στην Περσεφόνη για να προστατέψει την πόλη (884, 885). Οι δίστιχες στροφές είναι πιο ελαφρόκαρδες σε τόνο (900):

εἴθε λύρα καλὴ γενοίμην ἐλεφαντίνη
καί με καλοὶ παῖδες φέροιεν Διονύσιον ἐς χορόν.

Α και να γινόμουν μια ωραία φιλντισένια λύρα, και να μπορούσαν να με μεταφέρουν ωραία παιδιά στο χορό του Διονύσου.

Ο Αθήναιος αναφέρει ότι τα σκόλια μπορούσαν να τραγουδούνται σε 'χορό' (=χορωδία) ή διαδοχικά γύρω στο τραπέζι ή από τους καλύτερους τραγουδιστές που ήταν παρόντες, και παράγει το όνομα *σκόλια* (= σκολιά τραγούδια) από την ανώμαλή τους πορεία ανάμεσα στους καλεσμένους. Στους *Σφήκες* του Αριστοφάνη (1222 κ.ε.) ο γερο-Φιλοκλέων παρακαλείται από τους συντρόφους του καλεσμένους να συνεχίσει τα σκόλια και το κάνει αυτοσχεδιάζοντας το δεύτερο στίχο αφού του δόθηκε ο πρώτος. Οποιαδήποτε κι αν είναι η αρχή τους, η συλλογή του Αθήναιου είχε γίνει παραδοσιακή είτε εξαιτίας του πολιτικού της περιεχομένου ή της υψηλής τους ποιότητας ως σύντομης λυρικής άρθρωσης.

8
ΧΟΡΙΚΟ ΛΥΡΙΚΟ ΑΣΜΑ ΤΟΝ ΠΕΜΠΤΟ ΑΙΩΝΑ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ανάπτυξη του μονωδικού λυρικού άσματος τον έκτο αιώνα σε μεγαλύτερη ποικιλία, εκφραστικότητα και ευλυγισία σε ποιητές όπως η Σαπφώ, ο Αλκαίος, ο Ίβυκος και ο Ανακρέων δεν μπορεί να τεκμηριωθεί και για το χορικό λυρικό άσμα. Είτε εξαιτίας κάποιας ιστορικής συγκυρίας, της δημοτικότητας της μονωδίας, ή μιας πραγματικής παρακμής του είδους, πολύ λίγη χορική ποίηση σώζεται στο διάστημα μεταξύ Στησιχόρου και Σιμωνίδη. Έχουμε μερικούς στίχους του Λάσου από την Ερμιόνη (702-6 *PMG*), που λέγεται ότι εισήγαγε τους διθυραμβικούς αγώνες στην Αθήνα την εποχή του Πεισίστρατου και διαγωνίστηκε ενάντια στον Σιμωνίδη (πβ. Αριστοφάνη, *Σφήκες* 1410 κ.ε.)[1]. Έγραψε επίσης ένα άσιγμο ποίημα, τους *Κενταύρους* (704 *PMG*), κι ένα ποίημα για το θάνατο των παιδιών της Νιόβης (706 *PMG*). Ένας παιάνας από κάποιον Τύννιχο από τη Χαλκίδα, ίσως στον έκτο αιώνα, κέρδισε το θαυμασμό και του Αισχύλου και του Πλάτωνα (*Ίων* 534d, 707 *PMG*), αλλά μόνο μια μικρή φράση του σώζεται.

Είναι βέβαιο ότι οι θρησκευτικές και κοινωνικές ευκαιρίες για τη χορική ποίηση δεν ελαττώθηκαν. Αντίθετα, μουσικές εκτελέσεις και αγώνες συνέχισαν να κρατούν μια σημαντική θέση στην πολιτιστική ζωή της Ελλάδας του έκτου και πέμπτου αιώνα, και στις δημόσιες γιορτές, είτε τοπικές ή πανελλήνιες, και στις αυλές και τους οίκους μεμονωμένων τυράννων και ευγενών, μια σπουδαία πηγή προστασίας για τους ποιητές που ταξίδευαν. Ύμνοι, παιάνες, διθύραμβοι και παρθένεια συνέχισαν να εκτελούνται σε θρησκευτικούς εορτασμούς, ενώ τα εγκώμια, τα μοιρολόγια, τα τραγούδια του γάμου και οι επινί-

1. Για τον Λάσο από την Ερμιόνη βλ. *GLP* 318· Else (1965) 73 κ.ε.· *DTC* 13-15· Privitera (1965) σποραδικά. Για το χορικό λυρικό άσμα γενικά μεταξύ Αλκμάνα και Σιμωνίδη βλ. Schmid-Stählin 1.1, 468 κ.ε.

κιες ωδές παραγγέλλονταν από άρχοντες ή ευγενείς για ιδιωτικές εορταστικές εκδηλώσεις. Πολλές από τις τελευταίες, όπως θα δούμε στην περίπτωση του Πινδάρου, θα ήταν δημόσιες στη φύση τους, μια επίδειξη μεγαλοδωρίας που επιβεβαίωνε την υψηλή θέση του δωρητή μέσα στην κοινωνία.

Βοηθούμενη από την επέκταση των μεγάλων δημόσιων εορτών όπως τα αθηναϊκά Διονύσια και Παναθήναια τον έκτο αιώνα και υποκινούμενη από τα συνταρακτικά ιστορικά γεγονότα των αρχών του πέμπτου –την άνοδο των ισχυρών τυραννευομένων πολιτειών της Σικελίας, την ήττα των Περσών και των Καρχηδονίων, την επακόλουθη επικύρωση της ελληνικής πόλης και των παραδόσεων της– το χορικό λυρικό άσμα έφτασε σε νέα άνθιση το πρώτο μισό του πέμπτου αιώνα στο έργο του Σιμωνίδη, Πινδάρου και Βακχυλίδη.

Κοντά στις πολυπληθείς τοπικές γιορτές για τις οποίες χορικοί ποιητές όπως ο Αλκμάν ή ο Στησίχορος συνέθεσαν τα τραγούδια τους, οι τέσσερις μεγάλες εθνικές γιορτές, τα Ολύμπια, τα Πύθια, τα Νέμεα και τα Ίσθμια γίνονται ιδιαίτερα σημαντικές για το χορικό λυρικό άσμα τον πέμπτο αιώνα. Οι εδώ αθλητικές νίκες γιορτάζονταν με περίτεχνη φροντίδα, η δόξα διατηρούνταν για πάντα σ' ένα άφθαρτο μνημείο άσματος. Οι πιο πολλές από τις επινίκιες ωδές του Πινδάρου ή τα *επινίκια,* το πιο μεγάλο μοναδικό σώμα χορικού λυρικού άσματος που σώζεται, εξυμνούν νίκες στις τέσσερις αυτές γιορτές. Από την ελληνιστική εποχή τα ποιήματα διαιρέθηκαν σε τέσσερα βιβλία σύμφωνα με την εορτή για την οποία γίνεται λόγος (στις παραπομπές παρακάτω *Ολ.= Ολυμπιόνικοι, Πυθ.= Πυθιόνικοι, Νεμ.= Νεμεόνικοι, Ισθμ.= Ισθμιόνικοι).* Οι ωδές αυτές που παραγγέλλονταν από το νικητή ή την οικογένειά του, εκτελούνταν στη γιορτή ή, πιο συχνά, στις εορταστικές εκδηλώσεις στην ιδιαίτερη πατρίδα του νικητή με τη θριαμβευτική επιστροφή του. Αν ο νικητής ήταν άρχοντας, όπως ο Ιέρων των Συρακουσών, ο Θήρων του Ακράγαντα, ή ο Αρκεσίλαος της Κυρήνης, οι εορταστικές εκδηλώσεις μπορούσαν να έχουν την περιωπή των σημαντικότερων κρατικών εορτών (αυτό φαίνεται να ήταν η περίπτωση για τον 1ο *Πυθιόνικο* και ίσως για τον 4ο), κι ο ποιητής θα σκόπευε σε μια μεγαλοπρέπεια και σοβαρότητα ταιριαστή με την περίσταση. Αν και το χορικό λυρικό άσμα στην περίοδο αυτή συνεχίζει να αντικαθρεφτίζει θρησκευτικά θέματα και τη διάθεση της αρχής του, δηλ. ένα τραγούδι που δοξολογούσε τους θεούς, υπάρχει ένα πιο ενσυνείδητο ενδιαφέρον στη λογοτεχνική ικανότητα, την ηθική σοβαρότητα της ποίησης και τις πολιτικές και αισθητικές φροντίδες.

2. ΣΙΜΩΝΙΔΗΣ

Ο Σιμωνίδης από την Κέα είναι ένα καλό παράδειγμα του πώς το ανθρωπιστικό πνεύμα του χορικού λυρικού άσματος του τέλους του έκτου και του πρώι-

μου πέμπτου αιώνα λειτουργεί μέσα στο θρησκευτικό του πλαίσιο. Η μακρά περίοδος της ζωής του (557/6 ως 468) ήταν μάρτυρας και της άνθισης της όψιμης αρχαϊκής τέχνης και της αναταραχής και αλλαγής που οδήγησαν στην κλασική περίοδο. Ταξίδεψε πολύ, αισθανόταν άνετα στις αυλές των τυράννων όπως και στη δημοκρατική Αθήνα, πήρε παραγγελία να συνθέσει σημαντικά αφιερωτικά επιγράμματα για τους Περσικούς πολέμους, ήταν ονομαστός για τη σοφία του σε πρακτικά θέματα όπως και για την επιδεξιότητα στην τέχνη του, κι έτσι ο Σιμωνίδης δεν άσκησε μόνο σημαντική επιρροή πάνω στην ποίηση του Βακχυλίδη (ανεψιού του) και του Πινδάρου, αλλά έχει επίσης τον τίτλο να θεωρείται ένας πρόδρομος της σοφιστικής διαφώτισης.

Δεν σώζεται ακέραιό του ποίημα. Το πιο σπουδαίο απόσπασμα είναι μέρος μιας ωδής για το Θεσσαλό Σκόπα (542)[1]. Ο Πλάτων αναφέρει μεγάλα κομμάτια του ποιήματος ως δείγμα της ερμηνευτικής επιδεξιότητας του Πρωταγόρα (*Πρωταγ.* 339a-46d). Εξαιτίας της φύσης της αναφοράς και της άγνοιάς μας του λογοτεχνικού είδους στο οποίο ανήκει (εγκώμιο και θρήνος είναι οι πιθανότερες δυνατότητες) υπάρχουν πολλές αβεβαιότητες. Η πιο πλατιά διαδεδομένη γνώμη (που υποστηρίζεται κατά μέγα μέρος από το νέο απόσπασμα της Οξυρύγχου, 541) είναι ότι ο Σιμωνίδης επικρίνει τον παραδοσιακό ορισμό του 'καλού', 'αγαθού', ή 'επιτυχημένου' (*ἀγαθός, ἐσθλός).* Η τέτοια 'αγαθότητα' ή 'ευγένεια' βασίζεται σε εξωτερικά επιτεύγματα και υπάρχοντα (πλούτος, τιμή, εξαιρετική ικανότητα στη μάχη) πράγματα τα οποία είναι πολύ επισφαλή για να σχηματίσει κανείς μια πραγματική βάση για την ανθρώπινη αρετή. Αντίθετα ο Σιμωνίδης τονίζει την πρόθεση, τη δικαιοσύνη που ωφελεί την πόλη, την αναγνώριση του εύθραυστου της ανθρώπινης ζωής:

> Επαινώ κι αγαπώ τον καθένα που με τη θέλησή του δεν κάνει κάτι βρόμικο (*αἰσχρόν*), αλλά με την ανάγκη δεν τα βάζουν ούτε οι θεοί... Ένας που δεν είναι πάρα πολύ αδύνατος (*ἀπάλαμνος*) μου αρκεί, κάποιος που γνωρίζει τη δικαιοσύνη που ωφελεί την πόλη, ένας άντρας γερός και υγιής. Δεν θα καταφερθώ εναντίον, γιατί η γενιά των ηλιθίων είναι απεριόριστη. Όλα είναι ευγενικά (*καλά*) με τα οποία δεν σμίγουν οι ταπεινές πράξεις (*τὰ αἰσχρά*) (542.27-40).

Στα ηρωικά απόλυτα της αριστοκρατικής παράδοσης ο Σιμωνίδης αντιπαραθέτει μιαν ανεκτική, ευλύγιστη ηθική που λογαριάζει καλύτερα την ένταση ανάμεσα στην εσωτερική εντιμότητα και την αβεβαιότητα της τύχης. Για το λόγο αυτό το ποίημα μπορεί να γοήτευσε τον Πρωταγόρα. Κι ο Πίνδαρος επίσης μπορεί να αμφισβητήσει τις αξίες κάποιου πελάτη, όπως στις νουθε-

1. Για περαιτέρω συζήτηση βλ. Παράρτημα. Τα αποσπάσματα του Σιμωνίδη αριθμούνται με την περιθωριακή αρίθμηση του *PMG.*

σίες στον Ιέρωνα στους *Πυθιόνικους* 1 και 2. Ωστόσο ο Πίνδαρος ταυτίζεται ακόμη με την ηρωική ηθική, ενώ ο Σιμωνίδης υιοθετεί το λεξιλόγιό της μόνο για να την αναλύσει και να την επανεκτιμήσει, όπως κάνει στην περίπτωση λέξεων όπως *ἀγαθός, κακός, αἰσχρός* ('καλός', 'παρακατιανός', 'άσχημος'). Το έντονα αντιθετικό ύφος του εκφράζει την ίδια ένταση ανάμεσα στο νέο και το παραδοσιακό. Μπορούμε να σημειώσουμε την αντίθεση ανάμεσα στην ομηρική έκφραση 'όλοι μας όσοι απολαμβάνουμε τον καρπό της πλατιά-καθισμένης γης (... *εὐρυεδέος ὅσοι καρπόν αἰνύμεθα χθονός*) και τη σχεδόν ζωηρή έκφραση της κοινής 'όταν τόν βρω [δηλ. τον άψογο άντρα], θα σας στείλω νέα' (*ἐπί δ' ὑμὶν εὑρών ἀπαγγελέω*, 24-6).

'Πιο λυπηρό από τα δάκρυα του Σιμωνίδη' (Κάτουλλος 38.8)· η παροιμιώδης αυτή έκφραση αντανακλά τη φήμη των θρήνων του Σιμωνίδη και τη δύναμη του πάθους του. Ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσέας (*Περί συνθ. ονομ.* 26) αναφέρει ένα απόσπασμα σε εικοσιεπτά στίχους που περιγράφει τη Δανάη έρμαιο των κυμάτων με το νήπιο γιο της Περσέα (543). Ο Διονύσιος θαυμάζει την ευφράδεια και την ενότητα των ρυθμών, αλλά το χωρίο είναι εξίσου αξιοπρόσεκτο για τις λεπτές αντιθέσεις ανάμεσα στην άγρια, σκοτεινή θάλασσα και το βρέφος που κοιμάται κι ανάμεσα στην περίτεχνα περιγραφόμενη σκηνή (στ. 1-12) και την απλότητα των πρώτων λέξεων της Δανάης (7-9):

ὦ τέκος οἷον ἔχω πόνον·
σὺ δ' ἀωτεῖς, γαλαθηνῷ
δ' ἤθεϊ κνοώσσεις...

Παιδί μου, τι βάσανα που έχω. Αλλά εσύ κοιμάσαι και νυστάζεις σαν τρυφερό βρέφος που είσαι...

Παρόμοιο πάθος βρίσκουμε σ' ένα απόσπασμα δύο στίχων (ίσως από κάποιο θρήνο) στους οποίους οι οπαδοί του μυθικού βασιλιά Λυκούργου από τη Νεμέα 'έχυναν δάκρυα για το βυζανιάρικο της στεφανωμένης με μενεξέδες (Ευρυδίκης) που εξέπνευσε τη γλυκιά ζωή του' (*ἰοστεφάνου γλυκεῖαν ἐδάκρυσαν/ψυχὰν ἀποπνέοντα γαλαθηνὸν τέκος*, 553). Είναι αυτή η ικανότητα να παρουσιάζει βασικές ανθρώπινες καταστάσεις με συγκινητική απλότητα κι ωστόσο με τη σωστή ακριβώς ανάμιξη ποιητικής λεπτομέρειας που κέρδισε για τον Σιμωνίδη τη μεγάλη επιδοκιμασία ως συγγραφέα επιταφίων επιγραμμάτων.

Με τον Σιμωνίδη η επινίκια ωδή πραγματώνεται ως μια τέλεια ανεπτυγμένη λογοτεχνική μορφή που συνέπεσε με την αυξανόμενη σπουδαιότητα των αθλητικών αγώνων του έκτου αιώνα. Εντούτοις από τα επινίκια του Σιμωνίδη, μόνο τα πιο μικρά σπαράγματα σώζονται (συμπεριλαμβανομένων μερικών πρόσφατων παπυρικών ευρημάτων, 511, 519). Το λογοπαίγνιο για το 'κούρεμα'

του Κριού (507) και η αξίωση ότι ο νικητής ξεπερνά ακόμη και τον Πολυδεύκη και τον Ηρακλή δείχνουν έναν λιγότερο σοβαρό και λιγότερο ευλαβικό τόνο από εκείνο του Πινδάρου[1]. Ο Σιμωνίδης συνέθεσε επίσης χορικά ποιήματα πάνω σε ιστορικά θέματα που σχετίζονταν με τους Περσικούς πολέμους, συμπεριλαμβανομένης της *Ναυμαχίας στο Αρτεμίσιο* (532-5), της *Ναυμαχίας της Σαλαμίνας* (536) και του *Θρήνου γι' αυτούς που έπεσαν στις Θερμοπύλες* (531)· σώζονται εννέα στίχοι από το τελευταίο. Μερικά πρόσφατα δημοσιευμένα θρύψαλα από τους παπύρους της Οξυρύγχου κάνουν μικρές προσθήκες στην πενιχρή μας μαρτυρία για τους *Παιάνες*. Ένα απόσπασμα φαίνεται να περιγράφει τη γέννηση της Άρτεμης και την κραυγή της Λητώς 'καθώς οι σεπτοί πόνοι της γέννας τη βάρυναν' (519, απ. 32), μια σκηνή με την οποία μπορούμε να συγκρίνουμε δύο πινδαρικά χωρία (*Ολ.* 6.43 και *Νεμ.* 1.35).

Τα αποσπάσματα που σώζονται αποκαλύπτουν ένα πλούσιο ρεπερτόριο μυθολογικών θεμάτων, που απλώνεται από τους οικείους ηρωικούς θρύλους όπως εκείνους των Αργοναυτών, του Θησέα, ίσως τη θυσία της Ιφιγένειας (544, 550-1, 608), ως τους παράξενους: ο Τάλως που φύλαγε την Κρήτη (568) ή οι κόρες του Άνιου που μετέβαλλαν οτιδήποτε άγγιζαν σε κρασί, ελιές και δημητριακά (537). Έχουμε μερικές φευγαλέες ματιές αυτού που θα πρέπει να ήταν λαμπρές και συγκινητικές σκηνές. Ο 'Λογγίνος' συγκρίνει την περιγραφή του Σιμωνίδη του φαντάσματος του Αχιλλέα στην Τροία με το τέλος του *Οιδίποδος επί Κολωνώ* (557)· η περιγραφή του Πινδάρου των Μουσών που τραγουδούσαν στην ταφή του Αχιλλέα δίνει ίσως κάποια ιδέα του τι μπορούσε να ήταν μια τέτοια σκηνή (*Ισθμ.* 8.62-6). Σώζονται μερικοί λαμπροί στίχοι που περιγράφουν τα πουλιά και τα ψάρια που ακολουθούσαν τον Ορφέα που τραγουδούσε (567) κι ένα βασανιστικό δακτυλικό απόσπασμα που το απαγγέλλει μια εγκαταλειμμένη γυναίκα όπως η Δανάη (571): *ἴσχει δέ με πορφυρέας ἁλὸς ἀμφιταρασσομένας ὀρυμαγδός*, 'με κρατάει το βουητό της θάλασσας που φουσκώνει καθώς εκτινάσσεται ολόγυρα'.

Αν και ο Σιμωνίδης χρησιμοποιεί τα σύνθετα και διακοσμητικά, ζωηρόχρωμα επίθετα, που χαρακτηρίζουν την όψιμη αρχαϊκή λυρική ποίηση, είναι εξίσου αξιόλογος για την αυτοσυγκράτηση και την αρμονία του. Οι αρχαίοι κριτικοί θαύμαζαν 'τη γλυκύτητα και κομψότητά' του (Cicero, *Nat. deor.* 1.22) και τη 'στρωτή και διακοσμημένη έκθεση' (Διον. Αλικ., *Περί συνθ. ονομ.* 230· πβ. Κοϊντιλ. 10.1.64). Εκτός από τις αισθαντικές λεπτομέρειες χωρίων όπως 597, 'Σκοτεινόχρωμο χελιδόνι, ένδοξε αγγελιοφόρε της γλυκομυρισμένης άνοιξης' ή την περιγραφή των 'αλκυονίδων ημερών' (508), υπάρχει

1. Βλ. Page (1951*b*) 140-2.

το αυστηρό γνωμικό ύφος της ωδής για τους νεκρούς στις Θερμοπύλες (531) με τη διαδοχή σύντομων αντιθετικών προτάσεων και ογκωδών ονομάτων, τη πενιχρότητα των επιθέτων και τη σχεδόν ολική απουσία της μεταφορικής γλώσσας. Το απ. 521 μπορεί να διευκρινίσει τον έπαινο του Διονύσιου για τον Σιμωνίδη σχετικά με την 'επιλογή των λέξεων και την ακρίβειά του στο να τις συνδυάζει':

ἄνθρωπος ἐὼν μή ποτε φάσῃς ὅ τι γίνεται αὔριον
μηδ' ἄνδρα ἰδὼν ὄλβιον ὅσσον χρόνον ἔσσεται·
ὠκεῖα γὰρ οὐδὲ τανυπτερύγου μυίας
οὕτως ἁ μετάστασις.

Αφού είσαι άνθρωπος μη λες ποτέ τι θα συμβεί την επόμενη ούτε πόσο ένας ευτυχισμένος άνθρωπος θα παραμείνει ευτυχισμένος· γιατί ούτε ακόμη της μακροφτέρουγης μύγας η αλλαγή δεν είναι τόσο γοργή.

Η μόνη διακοσμητική λέξη στο χωρίο είναι η *τανυπτέρυγος*. Καθώς προεξέχει στην κατά τα άλλα αδιακόσμητη γενίκευση, σχηματίζει έναν υποβλητικό 'αντικειμενικό συσχετισμό' για το εύθραυστο της ανθρώπινης κατάστασης.

Οι χορικοί ποιητές του πέμπτου αιώνα συχνά έκαναν σκέψεις για την τέχνη τους και τη σημασία της. Όπως ο Πίνδαρος, ο Σιμωνίδης διαβεβαιώνει τη δύναμη του άσματος επάνω στις βίαιες δυνάμεις της φύσης (595· πβ. Πίνδ. απ. 94b.11-12 Snell). Όπως και ο Πίνδαρος, ο Σιμωνίδης αναφέρεται και σχολιάζει την προγενέστερη ποιητική παράδοση (542, 564, 579), και μπορεί να υπεράσπισε τον εαυτό του ενάντια στο νεότερο αντίπαλό του (602· πβ. Πινδ., *Ολ.* 9.48-9). Δύο αποσπάσματα που σχετίζονται με την τέχνη του ενδιαφέρουν ιδιαίτερα: 'το φαινομενικό βιάζει και την αλήθεια' (598) και 'η ζωγραφιά είναι ποίηση που σιωπά, η ποίηση είναι ζωγραφιά που μιλά' (Πλουτ. *Π. της Αθην. δόξης* 3.346 κ.ε.). Ο Σιμωνίδης ακολουθώντας την παράδοση που μπορεί να ανιχνευθεί ως πίσω στον Όμηρο, Ησίοδο και Σόλωνα (πβ. *Οδύσσεια* τ 203· Ησ. *Θεογ.* 27-8, Σόλ. απ. 29 West) τονίζει τη δύναμη της ποιητικής τέχνης να δημιουργεί την ψευδαίσθηση ή ακόμη την αναλήθεια, αντίθετα με τον Πίνδαρο που τονίζει στα σοβαρά την Αλήθεια (βλ. παρακάτω)[1]. Ο Σιμωνίδης ήταν πασίγνωστος για τα υψηλά δικαιώματα που εισέπραττε, αλλά η εκ πρώτης όψεως κερδοσκοπική στάση του καθρεφτίζει επίσης μια διαφορετική αντίληψη της τέχνης του: πρόκειται για την επαγγελματική άσκηση της τέχνης των λέξεων, όχι για το δώρο που εμπνέουν οι Μούσες ή οι θεοί. Σ' αυτή την κοσμικοποίηση της τέχνης του μπορεί να έχει βοηθήσει για να ανοίξει ο δρόμος για τη σοφιστική κίνηση[2].

1. Βλ. Detienne (1967) 109 κ.ε.· Thayer (1975) 13-19.
2. Βλ. Detienne (1967) 105-19· Gentili (1972) 77 κ.ε.

3. ΠΙΝΔΑΡΟΣ

Ο Πίνδαρος είναι ο πιο λαμπρός από τους χορικούς ποιητές του 5ου αιώνα. Γεννήθηκε κοντά στη Θήβα, ίσως το 518, εκπαιδεύτηκε στην Αθήνα, κι έγραψε μια πρώιμη ωδή (*Πυθ.* 7) για τον Αλκμεωνίδη Μεγακλή το χρόνο του εξοστρακισμού του τελευταίου (486)[1]. Ο μηδισμός των Θηβών στους Περσικούς πολέμους πρέπει να ήταν μια έντονη δοκιμασία για κάποιον του οποίου οι συμπάθειες βρίσκονταν τόσο σθεναρά με τις ελληνικές αξίες της τάξης, της πειθαρχίας και της ανδρείας στη μάχη. Σύμφωνα με ένα ανέκδοτο στον *Βίο* η Θήβα τον τιμώρησε με πρόστιμο χιλίων δραχμών (δέκα χιλιάδων, Ισοκράτης, *Π. Αντιδ.* 166) διότι συνέθεσε ένα διθύραμβο για την Αθήνα (απ. 76 Snell). Διάφορα χωρία εκφράζουν την ανησυχία του στα χρόνια αυτά (*Ισθμ.* 5. 48 κ.ε., *Ισθμ.* 8.10-16, απ. 109-10 Snell). Ίσως οι εντάσεις αυτές να οδήγησαν στην παραμονή του στη Σικελία μεταξύ 476 και 474, όπου συνέθεσε τον 1ο Ολυμπιόνικο για τον Ιέρωνα των Συρακουσών και τον 2ο και 3ο Ολυμπιόνικο για τον Θήρωνα του Ακράγαντα.

Το έργο του Πινδάρου καλύπτει μισόν αιώνα. Έγραψε την πρώτη του ωδή (*Πυθ.* 10) το 498, την τελευταία του (*Πυθ.* 8) το 446. Οι πιο μεγαλοπρεπείς ωδές χρονολογούνται στις δυο δεκαετίες 480-460: *Ολ.*1-3, *Ολ.* 6,7,13, *Πυθ.* 1-5, *Πυθ.* 9, *Νεμ.* 1,9, *Ισθμ.* 3-5, *Ισθμ.* 8. Ανάμεσα στις μεταγενέστερες ωδές ο 7ος και 8ος *Νεμ.*, ο 7ος *Ισθμ.* (που μπορεί και να μην είναι όψιμη ωδή) και ο 8ος *Πυθ.* είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακές. Εντούτοις οι ημερομηνίες των *Επινίκων*, συχνά είναι αβέβαιες. Τα σχόλια αφήνουν πολλά αχρονολόγητα, κι όπου αυτά προτείνουν χρονολογία αυτή δεν είναι πάντοτε αξιόπιστη[2].

Αν και υπάρχουν πολλά αποσπάσματα χαμένων ποιημάτων[3], ιδιαίτερα των *Παιάνων*, οι *Επίνικοι* είναι το πιο σημαντικό έργο του Πινδάρου και αποτελεί κατά πολύ το πιο ευρύ ενιαίο σώμα ελληνικού χορικού άσματος που διαβάστηκε συνεχώς, από την κλασική αρχαιότητα μέχρι τη Βυζαντινή εποχή κι από την Αναγέννηση ως σήμερα. Από τον Οράτιο μέχρι τον Hörderlin και μετά μέχρι τον Ezra Pound επηρέασαν πολύ την εκάστοτε κρατούσα αντίληψη για την 'ωδή' και το υψηλό ύφος της ποιητικής έμπνευσης.

1. Ο *P.Oxy.* 2438 προσθέτει καινούργιες λεπτομέρειες για τη ζωή του Πινδάρου και βοηθάει στην επιβεβαίωση της ημερομηνίας του θανάτου του. Για μια εξονυχιστική κριτική των αρχαίων *Βίων* και τα βιογραφικά δεδομένα στα σχόλια βλ. Lefkowitz (1975*b*) 71-93 και (1978) 460-2.

2. Βλ. Fränkel (1961) 385-97· Lefkowitz (1975*a*) 173-85.

3. Τα αποσπάσματα παραθέτονται από τους Snell και Maehler (1975). Γίνεται μια χρήσιμη συζήτηση των νέων παπυρικών αποσπασμάτων στον Lesky 177-208 και στον Griffith (1968) 65-82.

Για τους αρχαίους κριτικούς ο Πίνδαρος αντιπροσώπευε το 'αυστηρό' ύφος (*αὐστηρὰ ἁρμονία),* δύσκολο εξαιτίας των τολμηρών του συνδυασμών λέξεων, των απότομων μεταβάσεων, του ύψους σκέψης και έκφρασης. Ο Οράτιος τον συγκρίνει με τον ιπτάμενο αετό και το ορμητικό ρέμα (*Ωδ.* 4.2)· ο 'Λογγίνος' τον παρομοιάζει με απέραντη φωτιά (*Π. ύψ.* 33.5). Ο Αθήναιος κάνει λόγο για τον 'μεγαλοφωνότατον Πίνδαρο' (13.564c).

Παρά το συμβατικό 'πρόγραμμα' που θα πρέπει να ακολουθήσει ο ποιητής του *Επινίκου* (έπαινος του νικητή και της οικογένειάς του, της γενναιοδωρίας του, των προγόνων, μνεία προηγουμένων νικών, φιλία και χρέος ανάμεσα στον ποιητή και το νικητή)[1], τα όρια μέσα στα οποία μπορεί να ελιχθεί είναι ακόμη ευρέα: μπορεί να παραλλάσσει τα κοσμητικά επίθετα, τις επικλήσεις, το ρυθμό και τα μέτρα· μπορεί να συστέλλει ή να διαστέλλει εικόνες ή μύθους.

Για εκατόν πενήντα χρόνια το κυριότερο πρόβλημα της πινδαρικής φιλολογικής έρευνας ήταν το ζήτημα της ενότητας της ωδής[2]. Από αυτούς που πιστεύουν ότι η ωδή έχει ενότητα υπάρχουν ουσιαστικά δύο στρατόπεδα: η μια πλευρά βρίσκει ενότητα στο περιεχόμενο, μια ενοποιούσα σκέψη ή ιδέα (Grundgedanke) ή μια ενιαία διάχυτη εικόνα· η άλλη βασίζεται σε εξωτερικά κριτήρια. Η δεύτερη προσέγγιση εμφανίστηκε πρόσφατα στο έργο του Bundy και του Thummer, που έχουν ασχοληθεί με τις τυπικές συμβάσεις που διέπουν την κίνηση της ωδής[3]. Αλλά αν η ενότητα της 'σκέψης' ή της 'ιδέας' είναι πολύ αφηρημένη και εννοιολογική, η λογοτυπική προσέγγιση του Bundy είναι πολύ δύσκαμπτη. Ο πινδαρικός *Επίνικος* είναι κάτι παραπάνω από μια προσεκτικά δομημένη αλληλουχία εγκωμιαστικών μοτίβων. Παρόλο που κάνει σαφώς χρήση λογοτυπικών αλληλουχιών και παραδοσιακών θεμάτων και εκφράσεων, η ενότητά του είναι πιο πολύ οργανική παρά μηχανική. Η πρόοδος της σκέψης κι η σημασία σε μια ωδή βασίζεται όχι απλώς στο 'οριζόντιο' γραμμικό ξεδίπλωμα μερικών προγραμματικών θεμάτων, αλλά επίσης σε μια 'κάθετη' μεταφορική συσχέτιση εικόνων και συμβόλων κι έναν παραλληλισμό μεταξύ μεταφοράς και πραγματικότητας, μύθου και ιστορικού παρόντος.

Ενώ η άποψη του Norwood ότι κάθε ωδή παίρνει την ενότητά της από ένα ενιαίο σύμβολο είναι πολύ στενή και συχνά μάλλον αυθαίρετη[4], ο Πίνδαρος φαίνεται να υφαίνει μύθο και εικόνες μαζί περισσότερο ή λιγότερο πυκνά σε διάφορες ωδές, παρουσιάζοντας απόηχους μεταξύ παραλλήλων μύθων ή

1. Η άποψη αυτή της Πινδαρικής ωδής έχει μελετηθεί από τον Schadewaldt (1928)· βλ. επίσης Hamilton (1974), ιδιαίτ. 3-25.

2. Βλ. Young (1964) για μια εξαιρετική επισκόπηση του ζητήματος, επίσης Köhnken (1971)1-18, 227-32.

3. Bundy (1962)· Thummer (1968-9)· Hamilton (1974).

4. Βλ. Norwood (1945) κεφ. 5-7.

μεταξύ ομάδων από συσχετιζόμενες εικόνες μέσα στην ωδή. Στον 1ο *Ολυμπιόνικο*, για παράδειγμα, τα παράλληλα και οι αντιθέσεις ανάμεσα στον Πέλοπα και τον Τάνταλο κι ανάμεσα στον Ιέρωνα και τον Πέλοπα, οι εικόνες του φωτός και του σκότους, του φαγητού και της πείνας, του εορτασμού και της απομόνωσης, της κίνησης προς τα πάνω και προς τα κάτω όλα συμπλέκονται σ' ένα περίπλοκο σχήμα που δεν μπορεί να περικλειστεί σε μια ενιαία 'ιδέα' ή 'εικόνα', όμως παρ' όλα αυτά είναι ζωτικό στη δομη του ποιήματος και στην κίνησή του. Τα θέματα του νερού, του χρυσαφιού, του φωτός απ' το σκοτάδι στο προοίμιο επανέρχονται στις δύο μυθικές διηγήσεις του Πέλοπα και του Ποσειδώνα (26-7, 71-87). Η 'λαμπρότητα' και η 'δόξα που λάμπει μακριά' του νικητή Ιέρωνα, βρίσκουν απόηχο στη λατρεία του Πέλοπα στην Ολυμπία (σύγκρινε 14 και 22-4 με 90-5).

Ο πρώτος *Πυθιόνικος* αποτελεί ένα ιδιαίτερα σαφές και δυνατό δείγμα του πώς παραλληλισμός και αντίθεση συμπλέκονται σ' ένα σύνθετο ενοποιημένο οικοδόμημα. Η εκτεταμένη ανάλυση που προσφέρεται εδώ θεωρείται ότι είναι μάλλον υποδειγματική παρά εξαντλητική.

Γραμμένη σαν ένα είδος ύμνου για στέψη για τη θεμελίωση από τον Ιέρωνα της νέας πόλης Αίτνας, ο πρώτος *Πυθιόνικος* κινείται μέσω μιας σειράς αναλογιών που συνεχώς επεκτείνονται ανάμεσα στην πολιτική τάξη ευνομουμένων πόλεων, στην αισθητική και ηθική τάξη χορού, μουσικής και ποίησης, στη διακυβέρνηση του σύμπαντος από τον Ολύμπιο Δία και στη φυσική τάξη του κόσμου. Η υμνητική επίκληση στη 'Χρυσή Λύρα, δίκαιη και κοινό κτήμα του Απόλλωνα και των Μουσών με τις μενεξεδένιες πλεξούδες' (1-2), εδραιώνει έναν παραλληλισμό ανάμεσα στη μουσική και το χορό της παρούσης στιγμής, 'το βήμα που αρχίζει την εορταστική λαμπρότητα' (2), και τη μουσική των θεών στον Όλυμπο. Έτσι οι Μούσες που γενικά συνδέονται με τη λύρα στους στ. 1-2 επανέρχονται σε μια ειδικότερα ολυμπική τοποθέτηση στο τέλος της αντιστροφής (13). Η λύρα που οδηγεί το χορό ανάμεσα στους άντρες (1-4) καθησυχάζει επίσης τη βία του κεραυνού του Δία, του αετού, και του σκληρού Άρη στον Όλυμπο (5-13). Η συμβολική αυτή και εμβληματική δήλωση του θριάμβου της τάξης επί του χάους αναπτύσσεται στη συνέχεια στο μύθο και στην ιστορική πραγματικότητα, σε επιτόπιο και σε απομακρυσμένο περιβάλλον. Η Αίτνα, που αναφέρεται τρεις φορές στην ωδή, είναι ταυτόχρονα μέρος του παρόντος εορταστικού πλαισίου, μια εμφάνιση της θεϊκής τάξης στο θέμα της τιμωρίας του τέρατος Τυφώνα (19b-28), και μια έκφραση της πολιτικής τάξης στη νέα εγκαθίδρυση του Ιέρωνα (60-6). Όπως η 'ουράνια κολόνα' (*κίων οὐρανία* 19b) που περιορίζει το τέρας, το ηφαίστειο είναι επίσης ο φυσικός κρίκος ανάμεσα στον Τάρταρο

κάτω (πβ. 15) και τον Όλυμπο επάνω. Έτσι αυτό το ίδιο είναι ορατό σημάδι ενός κόσμου σε τάξη: η συνοχή του χώρου παραλληλίζει την ηθική συνοχή.

Στο μεγάλο χρονικό πλαίσιο των ιστορικών γεγονότων η ίδια αυτή τάξη βρίσκει την πραγμάτωσή της στις ελληνικές νίκες εναντίον Περσών, Καρχηδονίων και Ετρούσκων (71-80b), τα ισοδύναμα στο ανθρώπινο και πολιτικό επίπεδο προς τον τερατώδη Τυφώνα. Έχουν επίσης ένα πιο στενό και πιο ανθρώπινο μυθικό ανάλογο με την ήττα των Τρώων από τους Έλληνες, όπου γίνεται υπαινιγμός στο μύθο του πάσχοντος Φιλοκτήτη, ένα πρότυπο για τον άρρωστο Ιέρωνα (50-7). Τα δύο μεγάλα κατορθώματα του Ιέρωνα, η θεμελίωση της Αίτνας (60) και η ήττα των Ετρούσκων κοντά στην Κύμη (72), κατοχυρώνουν την πολιτική τάξη με συμπληρωματικούς τρόπους: η προηγούμενη δράση, σε καιρό ειρήνης, δημιουργεί μιαν ελληνική πόλη με 'θεόδμητη ελευθερία' (61)· η δεύτερη, σε καιρό πολέμου, προστατεύει τους Έλληνες από τη 'βαριά δουλεία' (75). Συνεπώς, η Αίτνα και η Κύμη ενσωματώνουν την τάξη που δημιουργήθηκε από τον Ιέρωνα σαν βασιλιά. Είναι σημαντικό ότι στο μυθολογικό επίπεδο η Αίτνα και η Κύμη συνδυάζονται επίσης στην κοσμική τάξη που δημιουργήθηκε από τον Δία (17-19), το σκηπτούχο βασιλιά θεών και ανθρώπων (πβ. 6), όταν συνέτριψε τον Τυφώνα, σύμβολο της κοσμικής αταξίας. Η πυρακτωμένη λάβα που η Αίτνα εκσφενδονίζει μέσα στη θάλασσα (21-2, 24b) έχει ως παράλληλο την εκσφενδόνιση από τον Ιέρωνα της Ετρουσκικής νεότητας μέσα στη θάλασσα κοντά στην Κύμη (74) για να σταματήσει την ύβρη (72). Εξάλλου ο περιορισμός (πβ. *συνέχει*, 19b) του Τυφώνα τον οποίο το ηφαίστειο 'καταπιέζει' (*πιέζει*, 19), αντιτίθεται με την απαλή άνοδο και το αποκοίμισμα του αετού του Δία στον Όλυμπο, νανουρισμένου από τη γοητεία της λύρας του Απόλλωνα (6,8-9). Ο μισοκοιμισμένος αετός 'ανασηκώνει το υγρό του νώτο' (*ὑγρὸν νῶτον αἰωρεῖ*, 9), ενώ το τέρας, 'δεμένο' στα βάθη του Ταρτάρου κάτω από τη 'μαυρόφυλλη κορυφή και την πεδιάδα' της Αίτνας έχει 'όλη την πλάτη' του (*ἅπαν νῶτον*, 28) γρατσουνισμένη και ξεσκισμένη από αυτή την πιο τραχιά εκδήλωση της τάξης του Δία.

Η ωραία περιγραφή της Αίτνας ως 'για όλο το χρόνο τροφού του ψυχρού χιονιού, από τα βάθη της οποίας ξεπηδούν οι πιο αγνές πηγές απρόσιτου πυρός' (20-2), όχι μόνο ενσωματώνει το φοβερό 'θαύμα' (26) μιας ηφαιστειακής έκρηξης στο πλαίσιο της τάξης των Ολυμπίων, αλλά κάνει επίσης συγκεκριμένη τη σχεδόν ηράκλεια ένταση αντιθέτων που περικλείει εκείνη η τάξη. Κάτω από τις φυσικές αντιθέσεις γης και ουρανού (πβ. 19b), φωτιάς και νερού, ζέστης και ψύχους (20-2), σκότους και φωτός (23-4) βρίσκεται μια πολύπλοκη πολικότητα δύναμης και ευγένειας. Η Αίτνα είναι η 'τροφός' του ψυχρού χιονιού (20b), όπως επίσης η πηγή της φλεγόμενης και αχνίζουσας λάβας (22-3). Τα πυρωμένα αυτά ρέματα είναι 'αγιότατα' (21 *ἁγνόταται)* και

συνδέονται με τον Ολύμπιο Ήφαιστο (25): είναι δηλ. μια εκδήλωση του πυρός και της ισχύος στην υπηρεσία της τάξης, όχι η vis consili expers* του τέρατος. Κι όμως στο προοίμιο η φωτιά του Δία είναι κάτι που πρέπει 'να σβηστεί' από την ειρηνική αρμονία της Χρυσής Λύρας (5-6). Η Λύρα καθησυχάζει επίσης τη βία του αετού του Δία, με το επικίνδυνα γαμψό ράμφος (πβ. 8), και γοητεύει την καρδιά του 'βίαιου Άρη' (10-11). Ο Δίας που προστατεύει το βουνό της Αίτνας, 'μέτωπο της χώρας με τα ωραία φρούτα' (30), κι ο Απόλλωνας που 'αγαπά του Παρνασσού την Κασταλία πηγή' (39b, σ' αντίθεση με τις πηγές' φωτιάς της Αίτνας στον στ. 22) αποτελεί παράδειγμα της ευγενέστερης πλευράς της ολυμπικής αυτής τάξης, όπως ακριβώς η ίδρυση της Αίτνας από τον Ιέρωνα είναι η ευγενέστερη πλευρά της βασιλικής και στρατιωτικής δύναμης που επιδείχτηκε κοντά στην Κύμη.

Η συμβολική μουσική της λύρας έχει τις δυο αυτές όψεις ευθύς εξαρχής: ο ήχος της εφησυχάζει και γοητεύει (1-13), αλλά είναι επίσης μια 'κραυγή' (*βοά*) που μπορεί να φοβίσει εκείνους 'που ο Δίας δεν αγαπά' (13). Στο επίπεδο της ιστορικής πραγματικότητας, η 'αρμονική ησυχία' (*σύμφωνος ἡσυχία,* 70) που ο ποιητής επικαλείται για το γιο του Ιέρωνα, τον Δεινομένη, κυβερνήτη της Αίτνας, έρχεται σ' αντίθεση με την πολεμική κραυγή και τα βογγητά των νικημένων Ετρούσκων στην Κύμη (*ἀλαλατός, ναυσίστονον,* 72). Πιο μακριά, αλλά ακόμη μάλλον στην ιστορία παρά στο μύθο, ο υπαινιγμός στο Σικελό τύραννο Φάλαρη, διαβόητο γιατί καβούρντιζε τα θύματά του μέσα σ' έναν μπρούντζινο ταύρο (95), μπορεί να υποδηλώνει τα ξεφωνητά που σκληρά απομιμούνταν το μούγκρισμα του ζώου. Οπωσδήποτε η 'κακή φήμη' του Φάλαρη έρχεται σ' αντίθεση με το καλό όνομα του βασιλιά Κροίσου 'καλοσυνάτη (*φιλόφρων*) αρετή' (93-6). Οι λύρες σε γιορταστικές συναθροίσεις αρνούνται να τιμήσουν τον Φάλαρη (97-8). Οι λύρες αυτές μας πάνε πίσω στη συμβολική Χρυσή Λύρα της επίκλησης (*φόρμιξ* 1 και *φόρμιγγες* 97). Εδώ επίσης η παρούσα γιορταστική ευκαιρία γίνεται προφανής σ' όλες εκείνες τις ευκαιρίες για τραγούδι που το καθήκον τους (μεταξύ άλλων) είναι να διακρίνουν την αρετή από το κακόν, να δοξολογούν και να διαιωνίζουν τη φήμη των ευγενών και να καταδικάζουν τους φαύλους· από κει και η στενή παραλληλία ανάμεσα στις 'λύρες' που δεν δέχονται τον Φάλαρη και τη 'Χρυσή Λύρα' που καθοδηγεί τη 'γιορταστική λαμπρότητα' (2) του παρόντος εορτασμού του Ιέρωνα (πβ. 1-4 και 97-8).

Η φωτιά με την οποία ο 'ανηλεής' Φάλαρης έψηνε τα θύματά του (95) έρχεται επίσης σ' αντίθεση με τη μεταφορική φωτιά που θα απαστράψει από

* Η φράση από τον Οράτιο (*Ωδ.* 3.4.65): (κτηνώδης) δύναμη στερημένη σύνεσης.

το αμόνι της γλώσσας του Ιέρωνα (86-7) κι έτσι ξαναπιάνει την αντίθεση ανάμεσα στις βίαιες και δημιουργικές όψεις του Δία και της φωτιάς της Αίτνας (5 κ.ε., 21 κ.ε.). Παρόμοια, η κακή φήμη που 'πλακώνει' τον Φάλαρη (*κατέχει*, 96) απηχεί το αποτέλεσμα της Χρυσής Λύρας που 'θέλγει τον αετό κοιμίζοντάς τον' (*κατασχόμενος*, 10) και η ένοπλη δύναμη του Ιέρωνα που ανάγκασε την Ετρουσκική πολεμική κραυγή να μείνει στην πατρίδα (*κατ' οἶκον... ἔχῃ*, 72), ή, με διαφορετική στίξη, 'να κρατάει τη βία της στην πατρίδα'. Συνεπής με τη σπουδαιότητα του αρμονικού ή παράφωνου ήχου στην ωδή, 'η πολεμική κραυγή' ουσιαστικά προσωποποιείται.

Η σχέση, ωστόσο, ανάμεσα στον Κροίσο και στον Φάλαρη αντιστρέφει τη συνετή αντίθεση της ωδής ανάμεσα στον Έλληνα και τον βάρβαρο. Τώρα ο ανατολίτης μονάρχης είναι το παράδειγμα της 'καλοκάγαθης υπεροχής', ο Έλληνας του σκληρού δεσποτισμού. Έχουμε επίσης κινηθεί, με τον Φάλαρη, από το χρυσάφι στον ορείχαλκο (1 και 95). Επομένως, το μπρούντζινο αμόνι του Ιέρωνα στη μεταφορά του στ. 86 κ.ε. έχει μια δυσοίωνη αντήχηση στη συμπεριφορά του Σικελού προκατόχου του (95). Ο Πίνδαρος μπορεί να υπαινίσσεται την καταστρεπτική βία εγγενή σε κάθε απόλυτη δύναμη, είτε πρόκειται για τον κεραυνό του Δία είτε για το βασιλικό αξίωμα του Ιέρωνα.

Αρχίζοντας και τελειώνοντας με μουσική και τη σημασία ενός 'καλού ονόματος' (99b· πβ. 96-8), ο Πίνδαρος υπογραμμίζει επίσης το γεγονός ότι και η ποίηση έχει τη δύναμή της. Οι 'γοητείες' της είναι επίσης 'βέλη' (*κῆλα* στον στ. 12 έχει και τις δύο σημασίες), όπως ακριβώς το τραγούδι των Μουσών μπορεί και να καταπραΰνει και να εκφοβίζει (6 κ.ε. και 13 κ.ε.). Από κάποια άποψη όλες οι ωδές του Πινδάρου εξυμνούν τη δύναμη της ποίησης όπως και την ικανότητα του νικητή. Ο ποιητής που ψάλλει το 'μέτρο' (*καιρός*, 81· πβ. 57) και ενώνει τα 'όρια πολλών πραγμάτων σε μικρή έκταση' (81 κ.ε.) κρατάει την ισορροπία ανάμεσα στα *δυνάμει* επικίνδυνα άκρα, ανάμεσα στην καταστρεπτική δύναμη και τη δύναμη που επιβάλλει τάξη. Διδάσκει τον *καιρόν* της δύναμης αυτής που μπορεί να αποδεσμευθεί για καλό ή για κακό.

Ο 1ος Πυθιόνικος παρουσιάζει τον Πίνδαρο στην πιο αναλυτική αντίληψη του ποιητικού του ρόλου. Κινείται μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, μύθου και ιστορίας, Ολύμπου και Ταρτάρου, Έλληνα και βαρβάρου, γιά να αποκαλύψει τα γενικά παραδείγματα μέσα στα οποία το παρόν επίτευγμα πρέπει να πάρει τη θέση του για να είναι γεμάτο σημασία. Η λύρα του, όπως το σκήπτρο του βασιλιά ή η βροντή του Δία, αποκαλύπτει τις κρυμμένες αναλογίες ανάμεσα στην κοσμική, πολιτική, ηθική, και φυσική τάξη. Ο ποιητής διαμορφώνει στη γη την 'αρμονική ηρεμία' (70) που η Χρυσή Λύρα δημιουργεί στον Όλυμπο.

Επαινώντας τον νικητή ο ποιητής δεν εξυμνεί απλώς έναν ιδιαίτερα επι-

τυχημένο αθλητή. Μέσα από τη μεταφορά, τη γνωμική γενίκευση και το μυθολογικό παράδειγμα ο *Επίνικος* προσπαθεί να ενώσει την παρούσα νίκη με τον άχρονο κόσμο του μύθου και να την τοποθετήσει μέσα στο κοινό βασίλειο των αξιών, το *Wertewelt* (για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του H. Fränkel), της αριστοκρατικής κοινωνίας[1]. Συνεπώς, ο 'στόχος' της ωδής ξεπερνά την άμεση εγκωμιαστική λειτουργία, γιατί είναι το καθήκον του ποιητή να συνδέει τη νίκη με τα έσχατα θεμελιώδη θέματα της ζωής: αλλαγή, πόνο, τους θεούς, τους ρυθμούς της φύσης, γερατειά και θάνατο. Ο νικητής πραγματώνει τα ύψιστα αγαθά της πειθαρχίας, ενέργειας, γενναιοδωρίας, ομορφιάς, χάρης. Η *αρετή* (υπεροχή) του δεν είναι απλώς ζήτημα των διαγωνιστικών προσόντων ή της τεχνικής επιδεξιότητας, αλλά εισάγει τα ηπιότερα 'συνεργατικά προσόντα' (ο όρος είναι του Adkins)[2] της 'δικαιοσύνης', 'αυτοσυγκράτησης', 'νομιμότητας', 'ησυχίας' (*δίκη, σωφροσύνη, ευνομία, ησυχία).* Με την πειθαρχημένη μορφή και δημιουργική προσπάθεια η ωδή, όπως η ίδια η νίκη, θεσπίζει την κατάκτηση του σκότους, του χάους και του θανάτου από τον άνθρωπο (πβ. *Ολ.* 1, 81-4, *Νεμ.* 711-16, Πυθ. 8.92-7).

Η μελέτη των τυπικών στοιχείων στον Πίνδαρο από τον Bundy είχε μια σημαντική συνέπεια. Αναφορές στη ζήλια, τον κίνδυνο, τη σιωπή, και τις γνωμικές τυπικές φράσεις που συχνά διασπούν το μύθο και επιτυγχάνουν μετάβαση σε νέο θέμα (Abbruchsformel) δεν μπορούν να ερμηνευθούν ως σίγουροι υπαινιγμοί σε βιώματα του νικητή ή του ποιητή. Ως εκ τούτου η αλληγορική έκθεση των ιστορικών και βιογραφικών στοιχείων στον Πίνδαρο, που έφτασε στο αποκορύφωμά της στον *Πίνδαρο* του Wilamowitz (1922), πρέπει να επανεξεταστεί κριτικά. Ο Πίνδαρος συχνά υπαινίσσεται ανοιχτά ιστορικά γεγονότα (*Πυθ.* 1, *Ισθμ.* 5, *Ισθμ.* 8 είναι τα πιο σαφή παραδείγματα) και κάποτε προσωπικές εμπειρίες (*Πυθ.* 8.56-60· ο *Νεμ.* 7 είναι ακόμα θέμα αμφισβητούμενο)[3]. Αλλά τώρα πρέπει να είμαστε πιο επιφυλακτικοί σχετικά με την εύρεση συγκαλυμμένων υπαινιγμών για την κάμψη της δύναμης της Θήβας και την πρόοδο της Αθήνας σε ποιήματα όπως *Ισθμ.* 7, *Νεμ.* 8, *Πυθ.* 8.

Η μεγαλοπρέπεια και το ύψος είναι οι ενδείξεις του πινδαρικού ύφους. Το αναφέρει σχεδόν ως κριτήριο της τέχνης του να κάνει μια εντυπωσιακή αρχή (*Ολ.* 6. 1-4). Γι' αυτό αρχίζει τις ωδές του με μνημειώδεις αρχιτεκτονικές και γλυπτικές εικόνες (*Ολ.* 6, *Πυθ.* 7, *Νεμ.* 5) ή με μια βαρυσήμαντη γνωμική

1. Βλ. Fränkel (1962) 559-67 (488-96 της αγγλικής μετάφρ. 1975). 2. Adkins (1960).

3. Βλ. Lloyd-Jones (1973) 127-37· Köhnken (1971) 37-86. Η προσεκτική μελέτη του Woodbury (1979*b*) των ιστορικών και γεωγραφικών αφετηριών του μύθου του Νεοπτόλεμου τείνει να υποστηρίξει τη διασύνδεση του 6ου *Παιάνα* και του 7ου *Νεμεόνικου* από τους σχολιαστές.

δήλωση πλαισιωμένη από δυναμικές αντιθέσεις (*Ολ.* 1, *Νεμ.* 6) ή με μια ηχηρή επίκληση σ' ένα τόπο (*Ολ.* 14, *Πυθ.* 2, *Πυθ.* 12) ή σε μια θεά ('Καλοσυνάτη Ησυχία, κόρη της Δικαιοσύνης, εσύ που κάνεις τις πόλεις εξαιρετικά μεγάλες και κρατάς τα πιο σπουδαία κλειδιά των συμβουλίων και των πολέμων', *Πυθ.* 8).

Μολονότι ο Πίνδαρος διαπρέπει στην πλούσια διακοσμητική γλώσσα και τα ανθηρά σύνθετα επίθετα ανάμεσα στους συγχρόνους του, είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακός στις ζωηρές στιγμιαίες εκρήξεις λεπτομέρειας ή στις πινελιές πάθους: οι γιοι του Βορέα 'που τα νώτα τους ανατρίχιαζαν με πορφυρά φτερά' (*Πυθ.* 4.182 κ.ε.)· τα δάκρυα που πέφτουν από τα μάτια του γερο-Αίσονα καθώς κοιτάζει τον προ πολλού χαμένο γιο του, τώρα 'τον πιο ωραίο ανάμεσα στους ανθρώπους' (*Πυθ.* 4.120-4)· η Αλκμήνη που αναπηδά γυμνή από το κρεβάτι της γέννας για να σώσει τα νεογέννητά της από τα φίδια της Ήρας, ενώ ο Αμφιτρίων κραδαίνει το μεγάλο ξίφος του (*Νεμ.* 1.50-2)· ο Βελλεροφόντης πάνω στον Πήγασο ρίχνοντας ενάντια στις Αμαζόνες 'από τον ψυχρό κόλπο του άδειου αιθέρα' (*Ολ.* 13.88). Υπάρχουν σημαντικές παραλλαγές διάθεσης, από το πάθος της λύπης του Πολυδεύκη για τον αδελφό του που πεθαίνει στο *Νεμ.* 10 στη φιληδονία της ένωσης του Δία με την Αίγινα στον 6ο Παιάνα όπου 'οι χρυσές πλεξούδες της ομίχλης σκίαζαν την κορυφογραμμή της γης', ή στη φανταχτερή λαμπρότητα του ερχομού της άνοιξης σ' ένα διθύραμβο, όπου στο σμίξιμο ρόδων, μενεξέδων, αυλών και χορού, 'στο άνοιγμα του θαλάμου των ντυμένων βυσσινιά εποχών τα φυτά που παράγουν νέκταρ προϋπαντούν την εύοσμη άνοιξη' (απ. 75 Snell).

Οι μύθοι του Πινδάρου ξεδιπλώνονται μέσα από λίγες επιβλητικές, μεγαλοπρεπείς χειρονομίες που προεξέχουν πάνω σ' ένα φόντο μεγάλων, συχνά συμβολικών στοιχείων: θάλασσα, ουρανός, ή βουνό, σκοτάδι ή φωτιά. Έτσι ο Ίαμος, όπως ο Πέλοπας στον *Ολ.* 1, απευθύνεται στο θεό μέσα στη νύχτα από τον ποταμό (*Ολ.* 6. 57-63)· φωτιά περιβάλλει τη διάσωση από τον Απόλλωνα του βρέφους Ασκληπιού από το σώμα της μητέρας του στη φλεγομένη πυρά (*Πυθ.* 3.36-46)· ο Αίαντας μπήγει το ξίφος στο στήθος του 'αργά το βράδυ' (*Ισθ.* 4. 38-40). Ακόμη κι ο ογκώδης τέταρτος *Πυθιόνικος*, που περιέχει την πιο εκτενή 'Βακχυλίδεια' διήγηση του Πινδάρου, πηδάει μπρος και πίσω ανάμεσα στις διάφορες φάσεις του μύθου, αναφέρει προφητεία μέσα στην προφητεία, και τονίζει την τεράστια έκταση του χρόνου και τη διαδοχή των γενεών (πβ. 54-65) παρά το ενιαίο νήμα του συνεχούς γεγονότος. Κάποτε ο Πίνδαρος αποτραβιέται απότομα από ένα μύθο που νομίζει αταίριαστο σ' ένα θεό ή ήρωα, όπως στην ιστορία των θεών που τρώνε τον Πέλοπα (*Ολ.* 1.51 κ.ε.) ή στο μύθο της δολοφονίας του Φώκου από τα ετεροθαλή αδέλφια Πηλέα και Τελαμώνα (*Νεμ.* 5.9-18). Μερικές ωδές στερούνται ενός πλήρως ανεπτυ-

γμένου μύθου, και σε άλλες μια βαρύνουσα γνώμη ή απόφθεγμα χρησιμεύει ως το κύριο ποιητικό στολίδι (π.χ. *Ολ.* 11, *Νεμ.* 6, *Νεμ.* 11).

Η τόλμη της μεταφοράς του Πινδάρου συναγωνίζεται εκείνη του συγχρόνου του Αισχύλου. Κάποτε μια δυνατή μεταφορά είναι σχεδόν μια περιφραστική διατύπωση ουσιαστικού. 'Ο καρπός της ελιάς στην καψαλισμένη γη' που μεταφέρεται στους 'ολοστόλιστους περίκλειστους χώρους των αγγείων' περιγράφει ~~τον~~ γεμάτο λάδι αμφορέα που κερδήθηκε στους αγώνες των Παναθηναίων (*Νεμ.* 10.35-6)· ένα μανδύας που κερδήθηκε ως βραβείο είναι 'ζεστό φάρμακο ενάντια στις ψυχρές αύρες' (*Ολ.* 9.97). Δεν χρησιμοποιεί τέτοιες εκφράσεις, όπως θα χρησιμοποιούσε ένας ποιητής της ελληνιστικής εποχής, για να επιδείξει πολυμάθεια ή για να πειράξει τον αναγνώστη με αινιγματική ασάφεια. Τέτοιες μεταφορές χρησιμεύουν πιο πολύ για να μεταμορφώνουν και να εκθειάζουν το καθετί που συνδέεται με τη νίκη. Οι μικτές μεταφορές του Πινδάρου έχουν όμοιο σκοπό: ενισχύουν το αποτέλεσμα της αισθαντικής πραγματικότητας και της ζωντάνιας καθώς διασταυρώνονται ανάμεσα στις διάφορες σφαίρες της εμπειρίας. Με τον τρόπο αυτό ανυψώνουν την ευκαιριακή γιορταστική χαρά της και προσθέτουν ακόμη κάποια ευθυμία, όπως στο εγκώμιο για τον Θεόξενο (απ. 123 Snell).

Ο Πίνδαρος είναι ο πιο συγκεκριμένος από τους ποιητές. Ακόμη ό,τι θα θεωρούσαμε αφαιρέσεις ή ψυχολογικές διαδικασίες έχουν μια φυσική σαφήνεια: 'το σύννεφο της λησμονιάς' (*Ολ.* 7.45)· 'τα φύλλα της διαμάχης' (*Ισθμ.* 8.47)· 'τα άνθη της νομιμότητας' (*Παιάν* 1.10)· 'σφυρηλατημένες σαν να 'ταν από σίδηρο ανάγκες' (απ. 207 Snell). Η υπεροχή, *ἀρετή*, μπορεί να 'ανθίσει' όπως το λουλούδι και (μέσα στην ίδια ωδή) να 'αναρριχηθεί σ' έναν πύργο' (ή, σύμφωνα με άλλη ερμηνεία, να 'οχυρώσει έναν πύργο' *Ισθμ.* 5.17 και 44 κ.ε.)· οι τιμές φυτεύονται (*τιμαὶ φύτευθεν, Πυθ.* 4.69).

Ενδεχομένως προσβάλλοντας την κοσμική αντίληψη του Σιμωνίδη για την τέχνη του (βλ. παραπάνω, σ. 304), ο Πίνδαρος διαμαρτύρεται σθεναρά ενάντια στην ιδέα ότι δουλεύει για μισθό (*Ισθμ.* 2). Είναι 'προφήτης των Μουσών' και ο υπηρέτης της Αλήθειας, που η ίδια είναι παιδί του Δία (*Ολ.* 10.3-6, *Παιάν* 6.6, απ. 205 Snell)[1]. Η ποίηση διδάσκει, απονέμει φήμη και δίνει ευχαρίστηση. Αλλά γι' αυτόν η ποίηση δεν είναι ολότελα ζήτημα μελιού, στεφανιών, ηδυπότων. Έχει επίσης διασυνδέσεις με το μυστήριο της θάλασσας και τη σφοδρότητα του ανέμου (*Νεμ.* 7.79, απ. 94b.13 κ.ε. Snell), με βέλη και το δόρυ (*Ολ.* 2.83-5, *Πυθ.* 1.43-5, *Νεμ.* 7.71 κ.ε.), με αετό που αρπάζει τη ματωμένη (ή καστανόξανθη) λεία στα νύχια του (*Νεμ.* 3.80-2· πβ. *Νεμ.* 5.21). Το άσμα μπορεί να είναι μια θεραπεία, ιατρικό 'φίλτρο' ή φάρμακο (*Νεμ.* 4.1-5), αλλά είναι επίσης μια επικίνδυνη σειρήνα που δελεάζει τους

1. Βλ. Bowra (1964) κεφ. 1· Davison (1968) 289-311· Svoboda (1952) 108-20.

ανθρώπους στο θάνατό τους (*Παιάν* 8.70-9). Στον 12ο *Πυθιόνικο* εξακριβώνει την αρχή της μουσικής του αυλού στον οδυνηρό θρήνο του θανάτου της Μέδουσας[1]. Η 'χάρη' ή 'γοητεία' (*χάρις*) του άσματος διαπλάθει το καθετί που φέρνει χαρά στους θνητούς (*Ολ.* 1.30· πβ. *Ολ.* 14.5 κ.ε.)·[1] ωστόσο το μετακινούμενο παιχνίδι των επινοημένων λέξεων μπορεί επίσης να συσκοτίσει την αλήθεια με φανταχτερό ψέμα (*Ολ.* 1.28-9· πβ. *Νεμ.* 8.25, όπου μπορούμε να αντιπαραθέσουμε το 'παρδαλό ψέμα' που οδήγησε στο θάνατο του Αίαντα με τη θετική σημασία της 'ποικίλης τέχνης' ή *ποικιλίας* του Πινδάρου στο *Νεμ.* 8.15). Σαν 'τέχνη' ή 'επιδεξιότητα' (*σοφία, μηχανή),* η ποίηση, όπως κάθε τέχνη, μπορεί ύστερα από κακή χρήση να διαστρεβλώσει την αληθινή αξία των ανθρώπων και των επιτευγμάτων τους. Ο αληθινός ποιητής θα χρησιμοποιήσει την τέχνη του για την αλήθεια, όχι για *κέρδος*: το δεύτερο είναι μια έννοια που ο Πίνδαρος συχνά συνδέει με τις πανούργες, επικίνδυνες απόψεις της 'τέχνης' (πβ. *Νεμ.* 7.14-24, *Ισθμ.* 2.5-12, *Πυθ.* 3.54 και 113-14). Ο *λόγος* του ποιητή υπηρετεί τους θεούς, τη ζωή, την αναγέννηση· απέναντί του στέκει ο φθόνος και η συκοφαντία που αποκόβουν τη 'ζωή' ή το 'άνθος' των μεγάλων επιτευγμάτων ή, σε όρους μυθολογικούς, φέρνουν θάνατο στον μεγάλο Αίαντα (*Νεμ.* 7.23-32, *Νεμ.* 8.25-34· αντιπαράβαλε *Ισθμ.* 4.36-46).

Στον Πίνδαρο η θρησκεία των Ολύμπιων θεών της πρώιμης κλασικής περιόδου βρίσκει την πλήρη μεγαλοπρέπεια της έκφρασής της. Απεικονίζει με επιμέλεια τους θεούς ως αξιοπρεπείς και σοβαρούς, που συντηρούν την τάξη και καταστέλλουν την αδικία (*Ολ.* 1, *Πυθ.* 1-3, Πυθ. 8), πονετικούς (*Νεμ.* 10) κι ακόμη ανεξίκακους (*Ολ.* 7.45 κ.ε.), φύλακες που βοηθούν τον πολιτισμό και την ηθική. Ο Πίνδαρος εξυμνεί τον Απόλλωνα για την παντογνωσία του (*Πυθ.* 3.27-30, *Πυθ.* 9.44-9) και για τη θεραπευτική, τη μουσική και την προφητεία (Πυθ. 5.63-9), την Αθηνά για την επινόηση του αυλού (*Πυθ.* 12), τον Ηρακλή γιατί εξερεύνησε τη θάλασσα και την ξηρά (*Νεμ.* 3.23-6) και γιατί φύτεψε δένδρα για να δώσει σκιά στους Ολυμπιακούς αγώνες (*Ολ.* 3). Καταστέλλει ή ξαναερμηνεύει τους μύθους που δείχνουν τη βία των θεών, τη λαγνεία τους ή τη μιζέρια τους (*Ολ.* 1.46 κ.ε.· *Ολ.* 9.35-9). Οι έρωτες του Δία και του Απόλλωνα είναι κανονικοί και οδηγούν στη θεμελίωση μεγάλων πόλεων και οικογενειών (*Ολ.* 6, *Ολ.* 9, *Πυθ.* 9, *Παιάν* 6).

Ωστόσο οι θεοί κρατούν ένα στοιχείο ανεξιχνίαστης δύναμης. Όπως το θέτει το προοίμιο του 6ου Νεμεόνικου, η καθαρή *δύναμις,* βάζει τους θεούς χώρια από τους θνητούς στον μακρινό τους 'μπρούντζινο ουρανό'. Ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά, όπως οι έρωτες των θεών, παραμένουν, αλλά συχνά τους δίδεται καινούργιο νόημα. Ο Δίας και ο Ποσειδών κυριεύτηκαν από λαγνεία για τον Γανυμήδη και τον Πέλοπα αντίστοιχα (*Ολ.* 1.40-5), αλλά ο

1. Βλ. Schlesinger (1968) 275-86· Köhnken (1971) 117-53.

πόθος του Ποσειδώνα παίζει ένα σημαντικό ρόλο στην ίδρυση των τελετών στην Ολυμπία (*Ολ.* 1.75-96). 'Ο Έρωτας αιχμαλώτισε' και τον Δία και τον Ποσειδώνα, αλλά υπακούουν στην προφητεία της 'σοφής συμβούλου Θέμιδας' (*Ισθμ.* 8.29-37). Η οργή του Απόλλωνα σχεδόν καταστρέφει τους αθώους μαζί με τους ενόχους, μέχρι που αντιστρέφει την απόφασή του και σώζει τον αγέννητο Ασκληπιό (*Πυθ.* 3.34-42). 'Η χρυσόθρονη Ήρα, βασίλισσα των θεών' μπορεί να εφαρμόσει τον πικρό θυμό της ενάντια στο βρέφος Ηρακλή (Νεμ. 1.37-40), αλλά κι αυτό επίσης είναι μέρος του 'σοβαρού νόμου' του Δία (Νεμ. 1.72).

Παρόλο που ο Πίνδαρος δεν είναι θρησκευτικός ανακαινιστής φαίνεται να είχε εντυπωσιαστεί από τη νοτιο-ιταλική πίστη για τη μετά θάνατο ζωή και για τον καθαρμό και τη μετενσάρκωση των ψυχών. Οι ιδέες αυτές εμπνέουν μερικά από τα πιο πλούσια ποιήματά του (*Ολ.* 2· απ. 129-34 Snell· πβ. απ. 94a). Ωστόσο ο Πίνδαρος μπορεί εδώ να απεικονίζει μάλλον τις πίστεις των Σικελών πελατών του παρά τις δικές του[1]. Η διαμάχη σχετικά με το τι πίστευε πραγματικά ο Πίνδαρος μπορεί να μη διευθετηθεί ποτέ· είναι όμως σαφές ότι αυτός μπορούσε τουλάχιστο να ανταποκριθεί σε τέτοιες έννοιες με βαθιά κατανόηση.

Εκείνη η κατανόηση είναι όλο και πιο πολύ πιθανή όσο ο Πίνδαρος φαίνεται επιρρεπής σε οπτασιακές εμπειρίες (*Vita Ambrosiana* σ. 2.1 κ.ε. Drachmann) που τις ενσωμάτωνε στην ποίησή του (*Πυθ.* 8.56-60, απ. 37 και 95 Snell). Ακόμα πιο σημαντική είναι η πεποίθησή του ότι η 'διόσδοτη λάμψη' (*Πυθ.* 8.96-7) ή το 'καθαρό φως των μελωδικών Χαρίτων' (*Πυθ.* 9.89-90) μπορεί να διαφωτίσει τη βραχύτητα και το σκοτάδι της θνητής ζωής. Όπως ο Πλάτων, ενδιαφέρεται για τις στιγμές εκείνες που η παρούσα ζωή εκτίθεται σε μια πιο διαρκή πραγματικότητα, την αιώνια ομορφιά των θεών. Σε τέτοιες στιγμές οι Μούσες ή Χάριτες είναι παρούσες ανάμεσα στους ανθρώπους (*Νεμ.* 5.22 κ.ε., *Πυθ.* 3.88 κ.ε., *Ισθμ.* 8.61 κ.ε.· πβ. *Ολ.* 1.30 κ.ε.· *Ολ.* 14.5 κ.ε.). Το περίφημο χωρίο στο τέλος της τελευταίας του ωδής πλησιάζει τόσο όσο καμιά μόνη δήλωση δεν μπορεί να παρουσιάζει αυτό το όραμα της τέχνης του (Πυθ. 8.95-7):

ἐπάμεροι· τί δέ τις; τί δ' οὔ τις; σκιᾶς ὄναρ
ἄνθρωπος. ἀλλ' ὅταν αἴγλα διόσδοτος ἔλθῃ,
λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν καὶ μείλιχος αἰών.

Πλάσματα της μέρας· τι είναι κανείς; τι δεν είναι κανείς; Ο άνθρωπος είναι το όραμα της σκιάς. Αλλά όταν έλθει η ακτινοβολία που δίνει ο Δίας, λαμπρό φως υπάρχει πάνω στους ανθρώπους και η ζωή είναι γλυκιά.

1. Ενδιαφέρουσα συζήτηση στον Bowra (1964) 92 κ.ε.· Zuntz (1971) 83-9.

4. ΒΑΚΧΥΛΙΔΗΣ

Μέχρι το 1897, όταν ο F. G. Kenyon δημοσίευσε έναν πάπυρο που περιείχε ουσιαστικά μέρη από δεκατέσσερις επίνικους και έξι διθυράμβους, ο Βακχυλίδης ήταν λίγο παραπάνω από ένα όνομα. Λίγες ανακαλύψεις ήταν περισσότερο εντυπωσιακές αποκαθιστώντας σε μας έναν ουσιαστικά άγνωστο ποιητή υψηλής ποιότητας. Οι χρονολογίες της γέννησης και του θανάτου του Βακχυλίδη είναι αβέβαιες. Νεότερος του Πινδάρου και ανεψιός του Σιμωνίδη, γεννήθηκε στην Κέα ίσως γύρω στο 510 π.Χ.[1]. Το μεγαλύτερο μέρος από τα έργα του φαίνονται να τοποθετούνται περίπου ανάμεσα στο 485 και 452, την τελευταία χρονολογία που μπορούμε να αποδείξουμε (*Ωδές* 6 και 7).

Από την εποχή που ο 'Λογγίνος' έκανε τη διόλου κολακευτική σύγκριση ανάμεσα στην αψεγάδιαστη ομαλότητα του Βακχυλίδη και την περιβάλλουσα τα πάντα λάμψη του Πινδάρου (*Π. ύψ.* 33.5), ο Βακχυλίδης 'έχασε' σε σύγκριση με το μεγάλο σύγχρονό του. Αλλά είναι ίσως πιο δίκαιο να θεωρήσει κανείς τον Βακχυλίδη ως το διάδοχο στην παράδοση της εκτενούς λυρικής διήγησης του Στησίχορου παρά ως τον αντίπαλο του Πινδάρου. Ενδιαφέρεται περισσότερο από τον Πίνδαρο για την αφήγηση καθαυτή· και τα χαρακτηριστικά της προφορικής απαγγελίας είναι μάλλον πιο έκδηλα στην ποίησή του: η διήγηση του χαρακτηρίζεται από μια νωχέλεια γεμάτη χάρη, μια πληρότητα και καθαρότητα στις λεπτομέρειες, και μια βαθιά πεποίθηση στην κυκλική σύνθεση (λεκτική επανάληψη που σημαίνει τη συνέχιση ενός θέματος ύστερα από μια παρεκβολή). Η τέχνη του ραψωδού, όπως μπορούμε να θυμηθούμε, ήκμασε ζωηρά την εποχή που έζησε ο Βακχυλίδης.

Οι μύθοι του Βακχυλίδη διακρίνονται όχι μόνο για την ευφράδεια και τη χάρη της κίνησης, αλλά και για το πάθος τους, την υψηλή αναλογία τους σε ευθύ λόγο, και ιδιαίτερα για τον πλούτο και την ευχυμία των επιθέτων τους. Δεν υπάρχει αξιόλογη διαφορά ύφους ανάμεσα στους επίνικους και τους διθυράμβους, εκτός από ότι οι τελευταίοι έχουν μεγαλύτερη αναλογία αφήγησης. Οι αρετές του εμφανίζονται στην καλύτερή τους μορφή στις *Ωδές* 3, 5 και 17, που διηγούνται αντίστοιχα τις ιστορίες του Κροίσου πάνω στην πυρά, τη συνάντηση του Ηρακλή με τον Μελέαγρο στον Άδη, και την πρόκληση του Μίνωα στον Θησέα. Ιδιαίτερου ενδιαφέροντος είναι επίσης οι *Ωδές* 11 (η τρέλα των θυγατέρων του Προίτου), 13 (το κάψιμο από τους Τρώες των πλοίων των Ελλήνων), 15 (Οδυσσέας και Μενέλαος στην Τροία για να υποστηρίξουν την επιστροφή της Ελένης) και 16 (το σχέδιο της Δηιάνειρας να

1. Για τις μαρτυρίες βλ. Severyns (1933) 15-30, που επιχειρηματολογεί χωρίς επιτυχία για μια προγενέστερη του 518 ημερομηνία γέννησης. Η ημερομηνία του Απολλόδωρου είναι το 507.

αλείψει τον πέπλο του Ηρακλή με το μαγικό φίλτρο του αίματος του Νέσσου). Η 18η *Ωδή* παρουσιάζει ενδιαφέρον για τη μορφή της: ένας διάλογος μεταξύ Αιγέα και του χορού διηγείται τα πρώτα κατορθώματα του νεαρού Θησέα καθώς πλησιάζει στην Αθήνα[1].

Οι επίνικοι του Βακχυλίδη μοιράζονται πολλές από τις συμβάσεις και τα μοτίβα του Πινδάρου. Υπάρχουν λαμπρές επικλήσεις (5.1 κ.ε), μια ζωντανή αίσθηση του χώρου (πβ. 14Β.4-8), πλούσια μυθολογική διήγηση. Και οι δύο ποιητές μιλούν για τους κινδύνους της ζήλιας που αντισταθμίζεται από την αξία της διαρκούς δόξας που παρέχει ο ποιητής (πβ. 13.199-225), τη γενναιοδωρία του νικητή και την πρέπουσα επίδειξη και χρήση του πλούτου (πβ. 3.13 κ.ε.), τον σύνδεσμο φιλίας ή φιλοξενίας (*φιλία, ξενία*) του ποιητή με τον νικητή (3.16, 5.49), τα όρια της ανθρώπινης ευτυχίας. Και οι δύο ποιητές χρησιμοποιούν όμοιες εικόνες για την επιτυχία του νικητή: λουλούδια, αύξηση, άνθηση, λαμπρότητα, γλυκύτητα.

Οι σχολιαστές στον Πίνδαρο βρίσκουν υπαινιγμούς σ' έναν ανταγωνισμό ανάμεσα σ' αυτόν και στον Βακχυλίδη. Το πιο ονομαστό παράδειγμα είναι ο *Ολ.* 2. 86-8: 'σοφός είναι αυτός που ξέρει πολλά από φυσικού του· αλλά αυτοί που μαθαίνουν, όπως ένα ζευγάρι βραχνών κορακιών, μάταια κρώζουν μωρολογώντας ενάντια στο θεϊκό πουλί του Δία'[2]. Τα 'δίδυμα κοράκια' εξηγούνται ως ο Σιμωνίδης και ο Βακχυλίδης· αλλά, φυσικά, τα πουλιά φλυαρούν κατά ζεύγη, και οι φιλόλογοι των ελληνιστικών χρόνων τείνουν να ερμηνεύουν συμβατικά μοτίβα ή μεταφορές με βιογραφικούς όρους. Ωστόσο σε διάφορα χωρία ο Βακχυλίδης φαίνεται να 'μιμείται' τον Πίνδαρο, αλλά η μίμηση αυτή μοιάζει μάλλον με δημιουργική προσαρμογή, πράγμα που απαντά συχνά στην αρχαία ποίηση, και πρέπει επίσης να λογαριάσει κανείς την πιθανότητα ενός συμβατικού μοτίβου που χρησιμοποιείται από τους δύο ποιητές ανεξάρτητα. Η παράδοση του Πινδάρου για το νερό, το χρυσάφι και τον ουρανό στο προοίμιο του *Ολ.* 1, για παράδειγμα, που θεωρείται ότι τη μιμείται ο Βακχυλίδης στην *Ωδή* 3.86 κ.ε., μπορεί να είναι τέτοιο μοτίβο[3]. Όπως ο Πίνδαρος, ο Βακχυλίδης αντλεί πολύ από την προηγούμενη ποιητική παράδοση: τον Όμηρο, τον Ησίοδο, τα *Κύπρια*, το έπος *Άλωσις Οιχαλίας* (για την *Ωδή* 16), τη Σαπφώ, τον Αλκαίο, τον Σόλωνα, τον Θέογνη, τον Στησίχορο.

1. Η χρήση αυτή του διαλόγου συγκρίνεται κάποτε, μάλλον ανακριβώς, με το διάλογο ανάμεσα στο χορό και τον αρχηγό του χορού στον πρώιμο διθύραμβο από τον οποίο, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, προήλθε ο διάλογος του δράματος. Για κριτική συζήτηση βλ. *DTC* 28 κ.ε.

2. Για τη φιλονικία βλ. Gentili (1958) 24-9.

3. Πβ. Σιμωνίδης 541 P· Wind (1971/2) 9-13.

Ο Βακχυλίδης υστερεί σε σχέση με τη λαμπρή πυκνότητα της μεταφοράς ή τις απότομες μεταπτώσεις του Πινδάρου. Γενικά δεν προσέχει τις λεπτομέρειες της ίδιας της νίκης και πραγματοποιεί περισσότερο προφανείς διασυνδέσεις ανάμεσα στο μυθολογικό παράδειγμα και τον νικητή. Είναι αριστοτέχνης της πλούσιας αισθησιακής βινιέτας, όπως 'νέοι, με τα μαλλιά τους γεμάτα με πλούσια στεφάνια' (6.8-9) ή η 'λαμπρή σελήνη της νύχτας στα μέσα του μήνα' που επισκιάζει τα 'φώτα των άστρων' (9.27-9), μια σαπφική ανάμνηση. Στη χειρότερη περίπτωση μπορεί να είναι μειλίχια συμβατικός (πβ. *Ωδή* 10). Το ελεύθερο, καθάριο ύφος του ευνοεί την παρομοίωση έναντι της μεταφοράς. Ο Πίνδαρος δεν έχει παρομοίωση τόσο εκτεταμένη όσο η μακρά ομηρική παρομοίωση της 5.6-30 ή 13.124-32. Οι μεταφορές του επίσης είναι πιο ήπιες από τις πινδαρικές, αλλά μπορεί επίσης να πειραματιστεί με την εντυπωσιακή φράση: *πόθεν γὰρ πυθμένες θάλλουσιν ἐσθλῶν* 'απ' όπου (= από το τραγούδι) ανθίζουν τα θεμέλια ευγενικών έργων' (5.198)· *δνόφεόν τε κάλυμμα τῶν ὕστερον ἐρχομένων* 'ένας σκοτεινός πέπλος γεγονότων που θα συνέβαιναν αργότερα [κατέστρεψαν τη Δηιάνειρα]' (16.32-3), μια έκφραση που προαγγέλλει λαμπρά τον δηλητηριασμένο πέπλο.

Μολονότι ο Βακχυλίδης προτιμά μάλλον να εξιχνιάζει ολόκληρη τη γραμμή της αφήγησης παρά να φωτίζει πιο έντονα τις λεπτομέρειες, όπως κάνει ο Πίνδαρος, η τεχνική του ωστόσο πολύ απέχει από του να είναι αφελής ή απλοϊκή. Η 5η *Ωδή* εκμεταλλεύεται μια χτυπητή παράθεση των μύθων του Μελέαγρου και Ηρακλή· η 11η *Ωδή* τοποθετεί την τρέλα των Προιτίδων σ' ένα πλούσιο χρονικά και τοπικά πλαίσιο που αγκαλιάζει τις δυναστικές φιλονικίες του Άργους, την ίδρυση της Τίρυνθας, και την καθιέρωση μιας λατρείας της Άρτεμης στην Αρκαδία. Η 13η *Ωδή*, το πιο ομηρικό από τα ποιήματα, χρησιμοποιεί μιαν εντυπωσιακή παρομοίωση τρικυμίας στη θάλασσα για να επιτύχει μια επιδέξια μετάβαση ανάμεσα στους δύο Αιακίδες ήρωες, τον Αχιλλέα και τον Αίαντα, και να ενδυναμώσει το ενοποιητικό αποτέλεσμα του θαλασσινού πλαισίου (πβ. 13.105, 125-32, 149-50). Η 17η *Ωδή* εκμεταλλεύεται συστηματικά λεκτικές και θεματικές επαναλήψεις για να δημιουργήσει μια σειρά από παράλληλα και κάνει σύγκριση ανάμεσα στα δυο της μυθολογικά γεγονότα, την προσβολή του Μίνωα και την έρευνα του Θησέα κάτω από το νερό[1]. Στην περίπτωση του τελευταίου αυτού μύθου, όπως επίσης στην περίπτωση της ιστορίας του Κροίσου πάνω στην πυρά στην 3η *Ωδή*, υπάρχουν στενά παράλληλα ανάμεσα στην εκδοχή που ακολουθεί ο Βακχυλίδης και στη σύγχρονή του αγγειογραφία, γεγονός που δείχνει όχι μόνο ότι ο Βακχυλίδης ακολουθεί την παραδοσιακή εκδοχή του μύθου,

1. Βλ. Stern (1967) 40-7· Segal (1977).

αλλά επίσης ότι αντιλαμβάνεται τις γραφικές του όψεις[1].

Ο Βακχυλίδης κάνει χρήση του ευθέος λόγου στους μύθους του πιο συχνά από τον Πίνδαρο· όπως ο Πίνδαρος, τον φυλάει για στιγμές μεγάλης συναισθηματικής έντασης (πβ. 5.160-9, κλάμα του Ηρακλή για το μύθο της δυστυχίας του Μελέαγρου). Μπορεί να χρησιμοποιήσει τη σύντομη αναφορά αποτελεσματικά. Ο Κροίσος τελειώνει το λόγο του με το ψαλιδισμένο, 'Πράγματα που προηγουμένως ήταν μισητά τώρα είναι αγαπητά· το πιο γλυκό είναι ο θάνατος' (*τὰ πρόσθεν ἐχθρὰ φίλα· θανεῖν γλύκιστον*, 3.47). Υπάρχουν επίσης χτυπητές στιγμές σιωπής, όπως εκείνη του Δαίδαλου όταν η Πασιφάη αποκαλύπτει τον έρωτά της για τον ταύρο: ''Όταν έμαθε την ιστορία της σταμάτησε κι έπεσε σε περίσκεψη' (26.14-15).

Όπως κι οι άλλοι λυρικοί ποιητές, ο Βακχυλίδης δείχνει προτίμηση στο χρώμα και στο φως. Από τα ενενήντα τόσα σύνθετα επίθετα που απαντούν μονάχα στον Βακχυλίδη, μεγάλη αναλογία συντίθενται από στοιχεία που δηλώνουν τις ιδιότητες αυτές ('σκοτεινό'- 'πορφυρό-' 'λαμπρο-' *κυανο-, φοινικο-, ἀγλαο-).* Όπως οι προηγούμενοι λυρικοί ποιητές, ο Βακχυλίδης δανείζεται έναν αριθμό επιθέτων κατευθείαν από τον Όμηρο, αλλά συχνά τους δίνει καινούργια απόχρωση. 'Ροδοδάχτυλη' δεν περιγράφει την Αυγή, όπως γίνεται πάντοτε στον Όμηρο, αλλά την κόρη του Ινάχου, την Ιώ (*ῥοδοδάκτυλος κόρα*, 19.18). Η Αυγή του δεν είναι 'ροδοδάχτυλη', όπως εκείνη του Ομήρου, αλλά 'χρυσόμπρατση' (*χρυσόπαχυς Ἀώς*, 5.40).

Οι ομηρικοί αυτοί απόηχοι μπορούν κάποτε να προσθέσουν επική μεγαλοπρέπεια ή στοχαστικό πλάτος στη διήγηση, όπως στην περιγραφή της άλωσης των Σάρδεων (πβ. 3.31-2 και 44-6) ή στο απόσπασμα της περίφημης ομηρικής σύγκρισης των ανθρώπων με φύλλα στην αρχή της συνάντησης του Ηρακλή με τον Μελέαγρο στον Κάτω Κόσμο (5.64-7). Τα συχνά δάνεια από τον ομηρικό κάτω κόσμο της *Οδύσσειας* λ στο τελευταίο χωρίο θυμίζει επίσης τη μελαγχολική σκιώδη παρουσία των ομηρικών νεκρών και δίνει έμφαση στην αντίθεση ανάμεσα στην ενεργό ηρωική ιδιότητα σε επίθετα όπως 'ο κατεδαφιστής των πυλών' (*ἐρειψιπύλας*), 'αυτός που υπομένει θαρραλέα' (*θρασυκάρδιος*), 'αυτός που κραδαίνει το δόρυ' (*αἰχματάς*) και τη ματαιότητα και κενότητα στο στήσιμο των σκηνών[2].

Ωστόσο η χρήση από τον Βακχυλίδη του συνδυασμού ουσιαστικού – επιθέτου διαφέρει εντελώς από την ομηρική. Ενώ το ομηρικό επίθετο απαντά γενικά σε μετρικά σταθερούς λογότυπους και υπογραμμίζει τη γενική, καθολική ιδιότητα του αντικειμένου ή προσώπου μέσα σε μια παγιωμένη λογοτεχνική παράδοση, τα επίθετα του Βακχυλίδη εξαίρουν ορισμένες λεπτομέρειες και

1. Βλ. Smith (1898) 267-80.
2. Βλ. Lefkowitz (1968) 69 κ.ε., 84 κ.ε.

έτσι επαυξάνουν τη συναισθηματική δονητικότητα και τις παθητικές αντιθέσεις που επιζητούνται από το λυρικό ύφος. Το κλίμα της αυστηρότητας που προκαλείται από τη λειτουργική επανάληψη του σταθερού συνδυασμού ουσιαστικού - επιθέτου στον Όμηρο, γίνεται στον Βακχυλίδη μια διακοσμητική, ξεχωριστή πολυτέλεια. Ωστόσο τα επίθετα του Βακχυλίδη έχουν θεματική όπως και διακοσμητική λειτουργία[1]. Κάποτε αυτά πραγματοποιούν αντιθέσεις και δημιουργούν παράλληλα ανάμεσα σε συγγενικά τμήματα μιας ωδής ή ενός μύθου. Στην 3η *Ωδή*, για παράδειγμα, η 'αυλή με τους μπρούντζινους τοίχους' και οι 'καλοφτιαγμένες αίθουσες' του Κροίσου (3.30-1, 46, ενισχυμένα επίσης από την εικόνα του 'πυργωμένου πλούτου' του Ιέρωνα, 13) δημιουργεί μια μεγαλοπρεπή αρχιτεκτονική αντίθεση με τον Κροίσο που πλησιάζει προς το θάνατο στο ταπεινότερο 'ξύλινο σπίτι' της πυράς του (*ξύλινον δόμον*, 49).

Ακόμη κι εκεί που ο Βακχυλίδης ακολουθεί στενά τον Όμηρο, ο τόνος είναι εντελώς διαφορετικός. Η 13η *Ωδή*, για παράδειγμα, κτίζει τα ομηρικά υλικά της μάχης, σύννεφο, θάλασσα, ακτή σε μια πλούσια μεταφορική αλληλεπίδραση φωτός και σκότους, εγγύτητας και απόστασης, ανθρώπινης ανδρείας και απρόσωπων φυσικών δυνάμεων (πβ. 62 κ.ε., 127, 153, 175 κ.ε.). Και στο μέσο της στρατιωτικής αφήγησης η σύντομη δίστιχη περιγραφή της 'ξανθομάλλας γυναίκας, της Βρισηίδας με τα λαχταριστά μέλη' προεξέχει με μια σαφήνεια λεπτομέρειας που είναι χαρακτηριστικά λυρική *(ξανθᾶς γυναικός, / Βρισηΐδος ἱμερογυίου,* 13.136-7). Οι *Ωδές* 5 και 17 εκμεταλλεύονται μια ηθελημένη κίνηση από τα ηρωικά θέματα σε μια πιο ευγενική, πιο μελαγχολική, πιο προσωπική διάθεση: συμπόνια και γάμος στην 5η, ο αισθαντικός πλούτος των Νηρηίδων ύστερα από τις σκηνές της ηρωικής πρόκλησης στη 17.

Αν και ο Βακχυλίδης ονομάζει τον εαυτό του 'θεσπέσιο προφήτη των Μουσών με τα μενεξεδιά μάτια' (9.3), δείχνει λιγότερη από τη βαθιά αφοσίωση του Πινδάρου στην τέχνη του σαν θεόσδοτης αποστολής. Στην πραγματικότητα αυτή η λιγότερο έντονη ηθική ειλικρίνεια μπορεί να έχει βοηθήσει τον Βακχυλίδη ενάντια στον αντίπαλό του: ο Ιέρων παρήγγειλε στον Βακχυλίδη να συνθέσει μονάχα για τη νίκη του στην Ολυμπία το 468, ίσως εξαιτίας της ανησυχίας του απέναντι στην αυστηρότητα του Πινδάρου και στις επίμονες προειδοποιήσεις για την τυραννία, τη βία, την προσβολή των προηγούμενων ωδών (*Ολ.* 1, *Πυθ.* 1-3). Η αφηγηματική χάρη του Βακχυλίδη διερευνούσε λιγότερο βαθιά και ήταν λιγότερο απειλητική.

Για τον Βακχυλίδη η ποίηση είναι ζήτημα λαμπρότητας, χαράς, ανοικτής ζωντάνιας. Για τον Πίνδαρο είναι επίσης κάτι σκοτεινό και μυστηριώδες,

1. Βλ. Segal (1976).

συσχετισμένο με παράξενες επιρροές και κρυμμένες δυνάμεις. Είναι διδακτικό να αντιπαραθέσουμε δυο περιγραφές της Μούσας: ‘Όμοια με επιδέξιο κυβερνήτη, ω Κλειώ, βασίλισσα των ύμνων, καθοδηγείς τώρα αν ποτέ πρωτύτερα το έχεις κάνει, την καρδιά μου' (Βακχ. 12.1-4). ‘Να πλέκεις στεφάνια είναι εύκολο. Ανάκρουσε τη μελωδία. Η Μούσα συνενώνει χρυσό κι άσπρο φίλντισι και το λουλούδι του κρίνου που υψώνει κάτω από τη δροσιά της θάλασσας (δηλ. το κοράλι)' (Πίνδ. *Νεμ.* 7.77-9). Οι στίχοι του Βακχυλίδη έχουν μια διαφανή εμπιστοσύνη, του Πινδάρου πλούσια υπαινικτικότητα ύφους και συμβόλων.

Θα ήταν, ωστόσο, λάθος να υπερτονίσουμε τη διαφορά ανάμεσα στους δυο ποιητές. Μοιράζονται ένα κοινό ρεπερτόριο μοτίβων, εικόνων, συμβάσεων, λεκτικού και καταφάσεων εξυμνώντας τις ηρωικές αξίες μιας παλιάς αριστοκρατίας. Κι οι δυο ζητούν να γεφυρώσουν το κενό ανάμεσα στο παρόν που φεύγει στην ένδοξή του επίδειξη ομορφιάς και δραστηριότητας και του αιώνιου κόσμου των θεών. Ωστόσο ο Πίνδαρος συλλαμβάνει την αντίθεση ανάμεσα στα άκρα της θνητότητας και θεότητας με μεγαλύτερη ένταση από τον Βακχυλίδη και για το λόγο αυτό φαίνεται περισσότερο φιλοσοφημένος και στοχαστικός, περισσότερο ανήσυχος για τα έσχατα θέματα ζωής και θανάτου, του πρόσκαιρου και του μόνιμου. Ο Βακχυλίδης προτιμά να παρατηρεί το πιο ήπιο παιχνίδι σκιάς και λύπης πάνω στην αισθαντική επιφάνεια του λαμπρού του κόσμου. Το πιο τολμηρό, πιο σταθερό όραμα του Πινδάρου κατανοεί τη ‘δύναμη που αποχωρίστηκε' και ξεχωρίζει τους ανθρώπους από τους θεούς στον ‘μπρούντζινο ουρανό' (*Νεμ.* 6). Ο Βακχυλίδης χαρακτηριστικά σταματά στη φρεσκάδα της νιότης, στη γοητεία και το ξεμυάλισμα του ‘χρυσού Έρωτα' στο σκοτεινό βασίλειο των ανυπόστατων νεκρών (5.171-5):

ψυχὰ προσέφα Μελεά-
  γρου· ‘λίπον χλωραύχενα
ἐν δώμασι Δαϊάνειραν,
  νῆϊν ἔτι χρυσέας
  Κύπριδος θελξιμβρότου'.

Η σκιά του Μελέαγρου τον προσφώνησε: ‘άφησα πίσω στο σπίτι μου τη Δηιάνειρα, με το λαιμό δροσερό από την πράσινη ζωή της νιότης, άγνωρη ακόμη της χρυσής Αφροδίτης, που ξελογιάζει τους θνητούς'.

5. ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΠΟΙΗΤΡΙΕΣ: ΚΟΡΙΝΝΑ, ΜΥΡΤΙΔΑ, ΤΕΛΕΣΙΛΛΑ, ΠΡΑΞΙΛΛΑ

Έχουμε αποσπάσματα τεσσάρων ποιητριών από τη Βοιωτία ή την Πελοπόννησο: της Κόριννας από την Τανάγρα, της Μυρτίδας από την Ανθηδόνα, της

Τελέσιλλας από το Άργος, της Πράξιλλας από τη Σικυώνα[1]. Απ' αυτές η πιο σημαντική και η πιο προβληματική είναι η Κόριννα, το έργο της οποίας αντιπροσωπεύεται από σημαντικά τμήματα τριών ποιημάτων σε παπυρικά αποσπάσματα (654-5). Τα ποιήματα αυτά, στη Βοιωτική διάλεκτο, φαίνεται από την ορθογραφία τους ότι ανήκουν στον τρίτο αιώνα π.Χ., και δεν υπάρχει αναφορά στην Κόριννα σε κανένα συγγραφέα νωρίτερα από τον πρώτο αιώνα π.Χ. Από τήν άλλη πλευρά μια μεταγενέστερη παράδοση την κάνει σύγχρονη του Πινδάρου. Αν η τελευταία είναι ορθή ίσως αγνοήθηκε από τους αλεξανδρινούς φιλολόγους εξαιτίας του επαρχιακού χαρακτήρα της γλώσσας της και του περιεχομένου, αλλά ανακαλύφθηκε εκ νέου και αντιγράφηκε για τοπικούς λόγους στη Βοιωτία τον τρίτο αιώνα. Η εναλλακτική λύση είναι να πιστέψουμε ότι έγραψε πράγματι τον τρίτο αιώνα και προστέθηκε πολύ αργότερα ως δέκατη ποιήτρια στον ελληνιστικό κανόνα των εννέα.

Οι φιλόλογοι είναι ακόμη διαιρεμένοι ανάμεσα στην πρώιμη και μεταγενέστερη ημερομηνία, και υπάρχει μια τάση, ιδιαίτερα στην Αγγλία, να την τοποθετούν αργά. Όχι μόνο τα περιστατικά της προβαλλόμενης μεταγραφής είναι ύποπτα, αλλά και η αναφορά στη μυστική ψηφοφορία (654. i.20 κ.ε.) δείχνει γνώση ενός θεσμού που, όσο γνωρίζουμε, αναπτύχθηκε μόνο στην Αθήνα γύρω στα μέσα του πέμπτου αιώνα[2]. Ο Πλούταρχος ωστόσο αναφέρει ένα περίφημο ανέκδοτο στο οποίο εμφανίζεται σαν μεγαλύτερη σύμβουλος του Πινδάρου (*Πότερ. Αθην... ενδοξ.* 4.347 κ.ε.) και η Σούδα την παρουσιάζει ότι νίκησε πέντε φορές τον Πίνδαρο. Ο Παυσανίας είδε μια ζωγραφιά στην Τανάγρα που την παρουσίαζε να στεφανώνεται για τη νίκη της επί του Πινδάρου (Παυσ. 9.22.3). Ωστόσο, οι μύθοι αυτοί μπορεί να προέκυψαν όταν η Βοιωτία δοκίμασε μια νέα περίοδο πολιτικής και πολιτιστικής αυτοσυνειδησίας τον τρίτο αιώνα. Το ζήτημα της χρονολογίας της Κόριννας μένει ανοικτό.

Δεν είναι απόλυτα βέβαιο ότι όλη η ποίηση της Κόριννας είναι χορική, αλλά αναφορές σε χορούς κοριτσιών στο ποίημά της που ανακαλύφτηκε πρόσφατα δείχνει ότι πιθανώς είναι (655.i.2-3 και 11· πβ. 690.12)[3]. Στο πρώτο μέρος του ονομαζόμενου παπύρου του Βερολίνου, του πιο εκτενούς κειμένου, η Κόριννα περιγράφει ένα διαγωνισμό τραγουδιού ανάμεσα στα βουνά Ελικώνα και Κιθαιρώνα. Το τελευταίο τραγουδά τον ησιόδειο μύθο της απόκρυψης του Δία από τον Κρόνο. Κερδίζει, και ο Ελικώνας, με παιδαριώδη απογοήτευση, εκσφενδονίζει ένα βράχο στον αέρα, συντρίβοντάς τον σε χίλια

1. Τα αποσπάσματα απαριθμούνται με την περιθωριακή αρίθμηση του *PMG*.
2. Βλ. Boegehold (1968) 368 σημ. 6· Bolling (1956) 285 κ.ε.· Segal (1975) 1-8.
3. Βλ. West (1970*b*) 280, 283· Kirkwood (1974) 192.

κομμάτια. Σε μια πρόσφατη ωστόσο ανασύνθεση οι δυο διαγωνιζόμενοι είναι μυθικοί ήρωες, ο Ελικώνας και ο Κιθαιρώνας· ο Ελικώνας εκσφενδονίζει τον εαυτό του, όχι ένα βράχο, κάτω στην πλαγιά του βουνού· κι από το θάνατό του το βουνό Ελικώνας παίρνει το όνομά του[1]. Ένας αιτιολογικός μύθος αυτού του είδους έχει μάλλον ελληνιστική παρά αρχαϊκή όψη.

Ύστερα από ένα μεγάλο κενό του κειμένου, που είναι πολύ ακρωτηριασμένο, ο πάπυρος συνεχίζει μ' ένα διάλογο ανάμεσα στον ποταμό-θεό Ασωπό, που θλίβεται για τις κόρες του, και τον προφήτη Ακραιφήνα που καθησυχάζει τον Ασωπό για την τύχη των θυγατέρων του και διηγείται την ιστορία του μαντικού ιερού του Απόλλωνα στο βουνό Πτώον κοντά στη Θήβα. Στο τρίτο απόσπασμα που ανακαλύφτηκε εντελώς πρόσφατα (655) η Κόριννα μιλά στο πρώτο πρόσωπο και αναφέρεται στην ευχαρίστηση που χάρισε στην πόλη της με τους μύθους της για τους Βοιωτούς ήρωες όπως ο Κέφαλος κι ο Ωρίων. Φαίνεται ότι περιορίστηκε στους βοιωτικούς μύθους. Ακόμη και στο ποίημά της *Ορέστας* (αν οι λίγοι στίχοι που σώζονται μπορούν ν' αποδοθούν σ' αυτήν, 690) φαίνεται να είχε θηβαϊκό σκηνικό, ίσως την παρουσία του Ορέστη σε μια τελετή κρήνης του Απόλλωνα στη Θήβα.

Παρόλο το ασυνήθιστο βοιωτικό ιδίωμα, το ύφος της Κόριννας είναι σαφές και απλό. Χρησιμοποιεί σύντομες φράσεις και παρατακτικές προτάσεις. Υπάρχουν λίγες μεταφορές και λίγα σχήματα οποιουδήποτε είδους. Η διήγηση έχει κάποια ζωηράδα και δροσερή χάρη που θυμίζει λαϊκή ποίηση. Υπάρχουν αγγίγματα χιούμορ: η περίτεχνη διαδικασία ψηφοφορίας στον Όλυμπο (654 i.19 κ.ε.) ή ίσως ο τραγελαφικός ανθρωπομορφισμός του όρους Ελικώνα 'καθώς κατεχόταν από έντονες λύπες' τη στιγμή που εκσφενδόνισε το βράχο, βογγώντας 'οικτρά'. Χρησιμοποιεί μερικά σύνθετα επίθετα του τύπου που μας είναι οικεία από τον Βακχυλίδη· αλλά εκτός από το *λιγουροκωτίλυς* 'καλοπιάνοντας μεγαλόφωνα' (655.5), δεν είναι ασυνήθιστα (*ἀγκουλομείταιο, μωσοφίλειτε, λευκοπέπλυς)*. Τα μέτρα της είναι απλά και κανονικά, πράγμα που μπορεί να δείχνει αρχαϊσμό ή, αντίθετα, τη μετρική απλοποίηση της μεταγενέστερης περιόδου. Αν λάβει κανείς υπόψη το ύφος της Κόριννας και τους περιορισμούς του υλικού της, είναι ενδιαφέρον, για να μη πούμε αινιγματικό, ότι μπορεί να είχε κερδίσει πέντε νίκες (ή, σύμφωνα με τον Παυσανία, μια νίκη) ενάντια στο λαμπρό συμπατριώτη της.

Από τη Μυρτίδα δεν έχουμε σχεδόν τίποτα. Είναι καλύτερα γνωστή από ένα απόσπασμα της Κόριννας που την επικρίνει, γιατί, μια γυναίκα αυτή, τόλμησε να συναγωνιστεί με τον Πίνδαρο (664a):

μέμφομη δὲ κὴ λιγουρὰν
Μουρτίδ' ἰώνγ' ὅτι βανὰ φοῦ-

1. Ebert (1978) 5-12.

σ' ἔβα Πινδάροι πὸτ ἔριν.

Μέμφομαι επίσης και την καθαρόφωνη Μυρτίδα επειδή γεννημένη γυναίκα
πήγε να διαγωνιστεί με τον Πίνδαρο.

Όπως η Κόριννα, κι αυτή επίσης φαίνεται ότι διηγήθηκε τοπικούς μύθους όπως τον έρωτα της Όχνης για τον Ταναγραίο ήρωα Εύνοστο, μια παραλλαγή στο μοτίβο για τη γυναίκα του Πετεφρή.

Η Τελέσιλλα έγραψε ποιήματα, ίσως χορικά, για τον Απόλλωνα και την Άρτεμη. Ένα χαμένο ποίημα διηγούνταν την ιστορία της Νιόβης (721). Της Πράξιλλας διατηρείται κάτι περισσότερο. Έγραψε έναν 'ύμνο' στον Άδωνη του οποίου σώζονται τρεις μελωδικοί στίχοι και έδωσε αφορμή για την παροιμία, 'πιο ηλίθιος από τον Άδωνη της Πράξιλλας' (747). Όταν ο Άδωνης ρωτήθηκε στον Άδη για ποιο πράγμα που άφησε λυπόταν πιο πολύ, απάντησε:

Κάλλιστον μὲν ἐγὼ λείπω φάος ἠελίοιο,
δεύτερον ἄστρα φαεινὰ σεληναίης τε πρόσωπον
ἠδὲ καὶ ὡραίους σικύους καὶ μῆλα καὶ ὄγχνας.

Το πιο ωραίο απ' αυτά που αφήνω είναι το φως του ήλιου
ύστερα τα λαμπρά αστέρια και το πρόσωπο της σελήνης
κι ακόμη τ' αγγούρια της εποχής και τα μήλα και τα αχλάδια.

Ωστόσο οι στίχοι αυτοί είναι σε δακτυλικούς εξάμετρους κι όχι σε κανένα από τα συνηθισμένα χορικά μέτρα. Η Πράξιλλα έγραψε ακόμη ένα διθύραμβο για τον Αχιλλέα, του οποίου ο μόνος στίχος που σώζεται δείχνει στενή προσκόλληση στον Όμηρο: 'Αλλά ποτέ δεν έπειθαν (έπειθα;) την καρδιά μέσα στο στήθος σου' (*ἀλλὰ τεὸν οὔποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθον,* 748). Μερικά κομματάκια γνωμικής σοφίας έχουν επίσης σωθεί (749-50)· και, όπως η Τελέσιλλα, έδωσε το όνομά της σ' έναν τύπο μέτρου (717,754).

6. ΧΟΡΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ ΩΣ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΕΜΠΤΟΥ ΑΙΩΝΑ

Αν και οι ωδές του Πινδάρου και του Βακχυλίδη σημειώνουν το τέλος της μεγάλης περιόδου της ελληνικής χορικής ποίησης ως ανεξάρτητης μορφής, αυτή συνεχίζει να γράφεται ως το τέλος του πέμπτου αιώνα (αποσπάσματα στο *PMG*, σ. 359-447). Ο συναγωνισμός ανάμεσα στους διθυραμβικούς χορούς στις Διονυσιακές γιορτές της Αθήνας εγγυόταν μια σταθερή παραγωγή διθυράμβων. Συνεπώς τα πιο πολλά από τα λιγοστά αποσπάσματα που σώζονται προέρχονται από διθυράμβους. Υπάρχουν επίσης ψιχία ενός παιάνα του Σοφοκλή (737), ένα επινίκιο για τον Αλκιβιάδη από τον Ευριπίδη (755), και ανα-

κοινώσεις για ύμνους, προσόδια, εγκώμια. Ο Ίων από τη Χίο, σύγχρονος του Σοφοκλή, έγραψε ένα διθύραμβο που διηγούνταν το θάνατο της Αντιγόνης (740) σε μια εκδοχή εντελώς διαφορετική από εκείνη του Σοφοκλή. Ανάμεσα στα πιο πρώιμα κομμάτια είναι δεκαπέντε στίχοι (708) από τον Πρατίνα (ήκμασε το 500), γνωστό κυρίως για τα σατυρικά του δράματα. Το ζωηρό αυτό απόσπασμα (που μπορεί κάλλιστα να προέρχεται από ένα χορό σε σατυρικό δράμα)[1] χρησιμοποιεί ασυνήθιστα σύνθετα μ' έναν τρόπο που προκαταλαμβάνει τον Τιμόθεο στο τέλος ακριβώς του αιώνα. Παραπονείται ότι η οργανική συνοδεία των αυλητών άρχισε να δεσπόζει του φωνητικού μέρους του χορού. Η υπερίσχυση αυτή της μουσικής πάνω στις λέξεις γίνεται πιο φανερή στο χορικό λυρικό άσμα του 5ου αιώνα, ιδιαίτερα του διθυράμβου, ίσως κάτω από την επιρροή των τραγικών παραστάσεων.

Η περίοδος από το 450 κι ύστερα ήταν μάρτυρας μιας γενικής χαλάρωσης των παλαιών μορφών μουσικής και στίχου, και με αυξανόμενη τάση προς την υπερβολική έκφραση. Η αυστηρή στροφική σύνθεση της προηγούμενης περιόδου (στροφή, αντιστροφή, επωδός) υποχωρεί στον ελεύθερο ή 'χαλαρωμένο' στίχο (*ἀπολελυμένα*). Ο Φιλόξενος από τα Κύθηρα (436/4-380/79) λέγεται ότι εισήγαγε μονωδίες στα χορικά άσματα του διθυράμβου (Πλουτ. *περί μουσ.* 1142a· Αριστοφάνης, απ. 953 Κ.-Α.). Στον κωμικό ποιητή Φερεκράτη (145 Κ) η Μουσική εμφανίζεται στη σκηνή αποκηρύσσοντας τον Μελανιππίδη (ήκμασε το 440 περίπου) στη Δικαιοσύνη επειδή πρωτοστατεί στο να την κάνει πιο 'χαλαρή' (*χαλαρωτέραν*)· και προχωρεί να απαριθμήσει τους Κινησία, Φρύνη και Τιμόθεο, τον χειρότερο απ' όλους με τις τρίλιες και τους αρπισμούς όπως τα μονοπάτια που στριφογυρίζουν των μυρμηγκιών (*ᾄδων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς*, στ. 23). Ο Αριστοφάνης δίνει μια νόστιμη παρωδία του Κινησία (*Όρνιθες* 1373 κ.ε.), θέλοντας να δείξει ότι ο αιθέριος αυτός βάρδος θα εύρισκε φτερά ειδικά ταιριαστά στις δικές του *ἀεροδονήτους καὶ νιφοβόλους ἀναβολάς* των ποιημάτων:

κρέμαται μὲν οὖν ἐντεῦθεν ἡμῶν ἡ τέχνη.
τῶν διθυράμβων γὰρ τὰ λαμπρὰ γίγνεται
ἀέρια καὶ σκότιά γε καὶ κυαναυγέα
καὶ πτεροδόνητα.

Ε λοιπόν η δική μας τέχνη κρέμεται απ' εδώ (δηλ. από τα σύννεφα) γιατί όσα είναι λαμπρά στους διθυράμβους είναι φτιαγμένα αέρινα και σκοτεινά και αστραφτόσκουρα και φτεροδόνητα.

Τα χορικά άσματα της όψιμης Ευριπίδειας τραγωδίας δείχνουν παράλληλες

1. Βλ. Garrod (1920) 129-36, ιδιαίτερα 143 κ.ε.· *DTC* 17-20, με βιβλιογραφία· Lloyd-Jones (1966) 11 κ.ε.

τάσεις κι επέσυραν επίσης τα πυρά του Αριστοφάνη στη λαμπρή παρωδία των *Βατράχων* (1301-63). Από την άλλη πλευρά το νέο στυλ είχε τους θαυμαστές του. Ο Αριστόδημος στα *Απομνημονεύματα* του Ξενοφώντα (1.4.3) θεωρεί την επίδοση του Μελανιππίδη στο διθύραμβο ίση προς την τέχνη των Σοφοκλή, Πολύκλειτου, Ζεύξη. Ο κωμικός ποιητής Αντιφάνης βάζει ένα χαρακτήρα να επαινεί τον Φιλόξενο για τις επινοήσεις του νέων λέξεων και τους μετατοπιζόμενους ρυθμούς και μελωδίες του (207 K). Ο Φιλόξενος και ο Τιμόθεος ήταν ακόμη δημοφιλείς στα σχολεία της Αρκαδίας στις ημέρες του Πολύβιου (Πολύβ. 4.20).

Οι πιο πολλοί από τους ποιητές αυτούς φαίνονται να συνέχισαν το λογοτεχνικό διθύραμβο όπως τον έχουμε δει στον Βακχυλίδη, *Ωδές* 17-20· διηγούνται μυθικές ιστορίες σε διανθισμένο ύφος και μ' ένα ποσοστό διαλόγου (π.χ. ο Μελανιππίδης 758). Η Αθηνά και ο Μαρσύας, η Περσεφόνη, ο Πηλέας και η Θέτιδα, οι Δαναΐδες, η ανάσταση του Ιππόλυτου από τον Ασκληπιό, ο Ενδυμίων είναι μερικά από τα θέματα. Ο Λικύμνιος από τη Χίο έγραψε σ' ένα φαινομενικά ιστορικό θέμα, θυμίζοντας την 3η ωδή του Βακχυλίδη, την προδοσία των Σάρδεων στον Κύρο από την κόρη του ίδιου του Κροίσου, τη Νανίδα (772).

Το πιο εκτενές κομμάτι του μεταγενέστερου χορικού λυρικού άσματος που σώθηκε, για μια φορά ακόμη χάρη στην τύχη μιας παπυρικής ανακάλυψης, είναι οι *Πέρσες* του Τιμόθεου (περ. 450-360). Το έργο αυτό είναι ένας 'νόμος', μια αρχαία μορφή που αναπτύχθηκε από τον Τέρπανδρο τον έβδομο αιώνα, αλλά στην εποχή του Τιμόθεου ήταν πιο πολύ μια ελεύθερη σύνθεση χωρίς στροφές και δεσποζόταν από τη μουσική[1]. Το ύφος του και η αφηγηματική τεχνική θυμίζουν πολύ το 'λογοτεχνικό' διθύραμβο του Βακχυλίδη και μετέπειτα[2]. Αλλά η μεγαλοστομία του Τιμόθεου και ο στόμφος είναι πολύ διαφορετικά είτε από τη μεγαλοπρέπεια του Πινδάρου είτε από τη χάρη του Βακχυλίδη. Κοιτάζουν προς τα εμπρός στα χειρότερα χαρακτηριστικά της ελληνιστικής ποίησης. Κρασί αναμιγμένο με νερό είναι 'το αίμα του Διόνυσου ανάμικτο με τα πρόσφατα δάκρυα των νυμφών' (από τον *Κύκλωπα*, 780). Τα δόντια είναι 'τα παιδιά που λάμπουν ολόασπρα του στόματος' (*Πέρσ.* 91 κ.ε.). Υπάρχουν κάπου κάπου ενδείξεις σοβαρότητας και πάθους· ο θρήνος των Περσίδων (100 κ.ε., 120 κ.ε.) και η ηρωική απόφαση του Ξέρξη (189 κ.ε.)· αλλά τα παρεφθαρμένα Ελληνικά των Περσίδων (150 κ.ε.) βουλιάζουν

1. Βλ. Wilamowitz (1903) 79 κ.ε., 89 κ.ε.

2. Ο 'λογοτεχνικός' αυτός διθύραμβος είναι λυρική διήγηση προς τιμήν θεών και ηρώων, όχι ένα ποίημα προς τιμήν του Διονύσου, όπως αρχικά σήμαινε ο όρος. Όλοι οι διθύραμβοι του Βακχυλίδη που σώθηκαν ανήκουν στον πρώτο, το 'λογοτεχνικό' τύπο με την εξαίρεση του 19, που τελειώνει με τη γέννηση του Διόνυσου.

σε κωμική αντικλίμακα που είναι δύσκολο να τα φανταστεί κανείς σε προηγούμενο ποιητή. Η απότομη ωστόσο ρήξη με τον μύθο (202), η υπεράσπιση από τον ποιητή της τέχνης του και η τελική προσευχή για την πόλη (206-28) απεικονίζουν τη συνέχεια των παραδοσιακών μοτίβων ακόμη και στο όψιμο και ανθηρό αυτό ύφος.

Τό έργο του Τιμόθεου και του συγχρόνου του Φιλόξενου από τα Κύθηρα, που έγραψε μια χιουμοριστική παραλλαγή των ερώτων της Γαλάτειας και του Πολύφημου που προκαταλαμβάνει τον Θεόκριτο, αποκαλύπτει έναν από τους λόγους για την παρακμή του χορικού λυρικού άσματος. Ο ποιητής δεν θεωρούσε πια την τέχνη του με τη μεγάλη σοβαρότητα ενός Σιμωνίδη ή ενός Πινδάρου. Πιο πολύ από ένας 'προφήτης των Μουσών' που επιζητεί να ερμηνεύσει τους τρόπους των θεών και να κατανοήσει τους περιορισμούς της θνητότητας, ο χορικός ποιητής γίνεται απλώς ένας που ψυχαγωγεί. Απαιτούνται πιο πολύ αισθητικός νεωτερισμός και ευφυία, παρά ηθικό βάθος ή θρησκευτική δύναμη· ή, όπως ο Πλάτων κατηγορεί στους *Νόμους*, η προτίμηση που διαμορφώθηκε από αριστοκρατικές αξίες υποχώρησε σ' αυτήν που διαμορφώθηκε από τον *όχλο* και τη *θεατροκρατία* (3.700c, 701a, πβ. *Γοργίας* 501e).

Περισσότερο από οποιαδήποτε σχεδόν άλλη μορφή, το χορικό λυρικό άσμα συνδέεται με τις αξίες της πόλης και του γένους σ' έναν κόσμο όπου τα πράγματα άλλαζαν σιγά σιγά. Ως το 450 οι τύραννοι και οι αριστοκρατικές οικογένειες που είχαν παραγγείλει τις ωδές του Πινδάρου και του Βακχυλίδη εξαφανίστηκαν ή βρίσκονταν σε κίνδυνο, και οι αξίες τους απειλούνταν από τη γρήγορα ανερχόμενη δύναμη της Αθηναϊκής δημοκρατίας. Ως το τελευταίο τέταρτο του αιώνα οι τελετές που έδιναν την ευκαιρία για χορικά άσματα έχαναν τη θρησκευτική βάση τους. Η πολιτική ισχύς του τελευταίου μισού του πέμπτου αιώνα, ο σκεπτικισμός και ο ορθολογισμός που έφερε ο σοφιστικός διαφωτισμός, οι αναστατώσεις του Πελοποννησιακού πολέμου, και οι γρήγορες κοινωνικές και πολιτιστικές αλλαγές που επιτάχυναν οι κινήσεις αυτές ήταν όλα εχθροί της παλιάς ποίησης. Με την εξαίρεση της τελευταίας ωδής του Πινδάρου (*Πυθ.* 8), όλη η σημαντική χορική ποίηση που έχουμε είναι προγενέστερη του 450. Η χορική λυρική ποίηση συνεπαγόταν μια σταθερή κοινότητα θεμελιωμένη σε καθολικά κοινές θρησκευτικές και ηθικές δοξασίες, καλά εδραιωμένες τελετουργίες και σταθερές παραδόσεις. Ως τα μέσα του αιώνα οι παλιές αυτές αξίες δεν ήταν πια αδιαφιλονίκητες. Η τραγωδία μάλλον παρά το είδος της λυρικής ποίησης από μόνη της εξέφραζε τις δυνάμεις και εντάσεις της πιο μεγάλης ανησυχίας στη σκέψη και τα αισθήματα των ανθρώπων της εποχής.

9

ΠΡΩΙΜΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ

1. ΦΙΛΟΣΟΦΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ ΚΑΙ ΗΡΑΚΛΕΙΤΟΣ

Τρεις πρώιμοι Έλληνες φιλόσοφοι ήταν ποιητές, ο Ξενοφάνης, ο Παρμενίδης και ο Εμπεδοκλής. Ο Ηράκλειτος που έζησε περίπου την ίδια εποχή, ήταν ένας φιλόσοφος του οποίου η γραφή σε πεζό λόγο είναι υφολογικά μοναδική στην ελληνική λογοτεχνία. Αυτοί είναι οι πιο πρώιμοι φιλόσοφοι συγγραφείς το έργο των οποίων, αν και αποσπασματικό, έχει διασωθεί σε κάποια ποσότητα. Θα ήταν δυνατό σ' αυτούς να εκφράσουν τη σκέψη τους σ' έναν 'απλό και οικονομικό' πεζό λόγο, όπως εθεωρείτο ότι το έκανε ο Αναξιμένης, που ήταν παλιότερος από οποιονδήποτε απ' αυτούς (Διογ. Λαέρτ. 2.3). Αλλά ο Αναξιμένης είναι ένας από τους πρώτους Έλληνες που είναι γνωστός για το ότι έγραψε βιβλίο σε πεζό λόγο. Ο φιλοσοφικός πρόδρομός του στη Μίλητο, ο Αναξίμανδρος, έκανε επίσης το ίδιο, και ο Θεόφραστος σχολίασε το 'κάπως ποιητικό' ύφος του μοναδικού αποσπάσματος που σώζεται (DK 12 A 9). Δεν υπάρχει λόγος να υποθέσουμε ότι οι φιλόσοφοι ποιητές ξάφνιασαν τους συγχρόνους τους αρνούμενοι να ακολουθήσουν μια παράδοση πεζού λόγου με τόσο πρόσφατη καταγωγή.

Άλλωστε η χρήση απ' αυτούς στίχων μάλλον παρά πεζού λόγου ήταν ηθελημένη. Ο καθένας από τους φιλοσόφους ποιητές πρέπει να θεωρηθεί ως ατομικός συγγραφέας, αλλά μπορεί να είναι σημαντικό το γεγονός ότι ο Παρμενίδης και ο Εμπεδοκλής (και ο Ξενοφάνης στα τελευταία του χρόνια) δεν ανήκαν στην Ιωνία αλλά στο δυτικό ελληνικό κόσμο της νότιας Ιταλίας και της Σικελίας. Ο Παρμενίδης 'έγραψε σαν φιλόσοφος - σκαπανέας πρώτης τάξεως'[1] και ίσως περιόρισε την αναφορά του στους φιλοσόφους του πεζού λόγου της Ιωνίας στην κριτική απόρριψη των απόψεών τους. Οι Ίωνες φιλόσοφοι (με την εξαίρεση του Ξενοφάνη) διαφοροποιήθηκαν από τις κατά πα-

1. Owen (1960) 101.

ράδοση αυθεντίες γράφοντας σε πεζό λόγο. Ως ποιητές που έγραψαν σ' εξάμετρο, ο Ξενοφάνης, ο Παρμενίδης και ο Εμπεδοκλής ακολούθησαν την παράδοση, που είχε τον Όμηρο και Ησίοδο ως ένδοξους ιδρυτές. Αλλά με την πράξη τους αυτή δεν εξέφραζαν επιδοκιμασία για τους επικούς και διδακτικούς προδρόμους τους. Ο Ξενοφάνης επιτέθηκε απερίφραστα στον Όμηρο και Ησίοδο για το λόγο ότι έδωσαν στους ανθρώπους μιαν ανήθικη εικόνα για τους θεούς (απ. 11). Το χρέος του Παρμενίδη και του Εμπεδοκλή στους ποιητές αυτούς είναι μάλλον μορφολογικό και υφολογικό παρά εννοιολογικό. Εμφανιζόμενοι ως μιμητές του Ομήρου και του Ησιόδου, οι φιλόσοφοι ποιητές δανείζονται ό,τι ταιριάζει στις ανάγκες τους· η μορφή των ποιημάτων τους αναγγέλλει στον αναγνώστη ή τον ακροατή να αναμένει ένα περιεχόμενο πιο μεγάλης γενικής σημασίας. Οι αξιώσεις που διατυπώνουν για την αλήθεια τους αποκαλύπτουν ότι ο Όμηρος, ο Ησίοδος κι άλλοι ποιητές έχουν μια φήμη για σοφία που δεν τους αξίζει.

Οι πρώιμοι συγγραφείς του ιωνικού πεζού λόγου δεν μπορεί να είχαν προσδοκίες για ευρύ αναγνωστικό κοινό για το έργο τους. Συνθέτοντας κείμενα κοσμολογίας πρέπει να απευθύνονταν σε μια μειοψηφία ενδιαφερομένων. Οι φιλόσοφοι ποιητές, όπως είναι λογικό να σκεφθούμε, στόχευαν σε μεγαλύτερο ακροατήριο[1]. Ο Όμηρος και ο Ησίοδος είχαν τιμητική θέση ως παιδευτικοί συγγραφείς, και ο Ξενοφάνης, ο Παρμενίδης και ο Εμπεδοκλής, μπορεί να υποθέσουμε, ότι αμφισβήτησαν όλοι την αυθεντία τους. (Ούτε και είναι σύμπτωση ότι ο Ηράκλειτος, στον ιδιάζοντα πεζό λόγο του, επιτέθηκε ενάντια στον Όμηρο και στον Ησίοδο κι επίσης σε μερικούς από τους συγχρόνους του συμπεριλαμβανομένου του Ξενοφάνη). Επιπλέον η ποιητική παράδοση τους εφοδίασε μ' ένα αποδεκτό μέσο για να υπογραμμίσουν τη δική τους διορατικότητα για την αληθινή φύση των πραγμάτων. Κι οι τρεις ποιητές έχουν το δικό τους τρόπο να διατυπώνουν μια σοφία που τους ξεχωρίζει από άλλους ανθρώπους. Ο Ξενοφάνης το κάνει άμεσα (απ. 2)· το ποίημα του Παρμενίδη φαινομενικά διηγείται την αποκάλυψη μιας θεάς και ο Εμπεδοκλής επικαλείται μια μούσα για να τον βοηθήσει. Τέτοια τεχνάσματα δεν υποσκάπτουν καθόλου τη φιλοσοφική σημασία των ποιημάτων, αλλά δίνουν στον συγγραφέα μια επιπρόσθετη αυθεντία που θυμίζει τι είπαν οι προηγούμενοι ποιητές.

Για τον Ξενοφάνη έχουμε ως τώρα μιλήσει μαζί με τον Παρμενίδη και τον Εμπεδοκλή. Στην πραγματικότητα είναι ένας συγγραφέας που από πολλές απόψεις ανήκει μόνος του σε μιαν ιδιαίτερη κατηγορία. Μερικές από τις δηλώσεις του, και απόψεις που του αποδίδονται, ήταν αναμφισβήτητα επηρεασμένες από τους Μιλήσιους φιλοσόφους και τον συνδέουν με την ιωνική

1. Jaeger (1939) 169 κ.ε.

διαφώτιση. Αλλά ο Ξενοφάνης έγραψε επίσης ελεγείες που κάνουν κοινωνικά και ηθικά σχόλια κατά τον τρόπο του Σόλωνα και Θέογνη. Είναι ο ευρετής των *Σίλλων*, στίχων σατιρικών, ενός λογοτεχνικού είδους που υιοθετήθηκε αργότερα από τον Τίμωνα από τον Φλειούντα (βλ. σ. 833 κ.ε.), και οι δραστηριότητές του στη νότια Ιταλία και Σικελία, όπου έζησε μεγάλο μέρος της μετέπειτα ζωής του, δημιούργησαν την παράδοση ότι εγκαινίασε την Ελεατική κίνηση στη φιλοσοφία.

Δεν είναι παράξενο το γεγονός ότι μια τόσο πολύπλευρη προσωπικότητα έχει προκαλέσει ένα πλήθος διαφόρων γνωμών από μέρους των νεότερων μελετητών[1] και ότι εσφαλμένες αντιλήψεις γι' αυτόν μπορούν να αναχθούν στην αρχαιότητα. Ο Αριστοτέλης, ακολουθώντας τον Πλάτωνα, προσπάθησε να κάνει τον Ξενοφάνη δημιουργό του Ελεατικού μονισμού και τον θεωρούσε μικρής σημασίας (Μεταφ. Α5 986b22)[2]. Ο Θεόφραστος δεν θεωρούσε ότι οι ιδέες του υπάγονταν στη μελέτη της φυσικής φιλοσοφίας (Σιμπλίκιος, *Είς τα Φυσ.* 22.26), κι ένα σχόλιο από τον Διογένη το Λαέρτιο (9.18) έχει κάποτε εσφαλμένα ερμηνευτεί πως σημαίνει ότι ο Ξενοφάνης ήταν ραψωδός που απάγγελε δημόσια την ποίηση του Ομήρου. Οι πιο πολλές δυσκολίες εξαφανίζονται άπαξ και έχει αναγνωριστεί ότι έζησε σε μια εποχή που δεν υπάρχουν σαφή όρια ανάμεσα στην ποίηση και τη φιλοσοφία. Η θεολογική και κοσμολογική θεώρηση δεν ήταν επινόηση των 'φιλοσόφων': βρίσκεται τόσο νωρίς όσο ο Ησίοδος και υπάρχουν ίχνη της ακόμη και στον Αλκμάνα (βλ. παραπάνω, σ. 246 κ.ε.)[3].

Το έργο του Ξενοφάνη που σώζεται είναι πολύ αποσπασματικό για να επιτρέψει στέρεες γενικεύσεις για το σκοπό και τις μεθόδους όλης του της ποίησης. Όπως άλλοι ελεγειακοί ποιητές πήρε τις κοινωνικές εορταστικές εκδηλώσεις και τη συμπεριφορά κατά τη διάρκεια του κρασιού σαν ένα από τα θέματά του (πβ. Ίωνα από τη Χίο απ. 26, Ανακρ. απ. ελεγ. 2 West): το πιο εκτενές ποίημά του (απ. 1) συνδυάζει τη ζωηρή και γεμάτη χάρη περιγραφή της προπαρασκευής ενός συμποσίου με κανόνες για τον οικοδεσπότη και τον φιλοξενούμενο, συμπεριλαμβανομένης μιας απαγόρευσης για ψεύτικες και ανήθικες δηλώσεις για τους θεούς. Κριτική των παραδοσιακών αξιών εμφανίζεται πιο χαρακτηριστικά σε μιαν άλλη ελεγεία (απ. 2) όπου οι ανταμοιβές που παρέχονται στους αθλητές που νικούν στους Ολυμπιακούς αγώνες συγκρίνονται με την αναγνώριση που αυτός, ο Ξενοφάνης, δικαιούται για την

1. Guthrie (1962) 361 κ.ε.

2. Ο Reinhardt (1916) ήταν ο πρώτος φιλόλογος που έδειξε πειστικά το παράλογο της παράδοσης αυτής. Αλλά η προσπάθειά του να παρουσιάσει τον Ξενοφάνη οπαδό του Παρμενίδη έχει ομόφωνα απορριφθεί.

3. Πβ. West (1963) 154-6 και (1967).

τέχνη του και τα πλεονεκτήματά της στην πόλη του. Σε έξι δηκτικούς στίχους καταδικάζει τα πολυτελή γούστα των κατοίκων της Κολοφώνας πριν υποταγούν στους Λυδούς (απ. 3), και οι ελεγείες του περιλάμβαναν επίσης προσωπικά ανέκδοτα (το απ. 7 αναφέρεται στον Πυθαγόρα) και αυτοβιογραφικά (απ. 8).

Μερικοί, άν όχι όλοι από τους εξαμέτρους στίχους, είναι αποσπάσματα από τους *Σίλλους*. Εδώ είναι που ο Ξενοφάνης αποκάλυψε τη ριζοσπαστική θεολογία του, και καταδίκασε έντονα τις ομηρικές και ησιόδειες αφηγήσεις για τους θεούς (απ. 10-12). Προχώρησε και επέκτεινε την κριτική του, όπως φαίνεται, σε όλες τις θεολογικές πίστεις που υπήρχαν. Μ' έναν τρόπο ψευδοσοβαρό επιχειρηματολογεί ότι αν τα ζώα είχαν θεούς θα τους παρίσταναν σύμφωνα με τη δική τους εικόνα (απ. 15), όπως ακριβώς οι Αιθίοπες λατρεύουν θεούς που είναι μαύροι και με κοντόχονδρη ανασηκωμένη μύτη, ενώ οι θεοί των Θρακών είναι γαλανομάτηδες και πυρόξανθοι (απ. 16). Κανένας δεν έχει καθαρή εικόνα των θεών (απ. 34, πβ. απ. 18) αλλά παρ' όλ' αυτά ο Ξενοφάνης διατύπωσε μια θεολογία πολύ αξιόλογη για την εποχή του. Απορρίπτοντας τελείως την κατά παράδοση πολλαπλότητα των ανθρωπομορφικών θεών, έγραψε για 'ένα θεό, τον πιο μεγάλο ανάμεσα σε θεούς και ανθρώπους, που δεν μοιάζει με τους θνητούς στη μορφή και τη σκέψη' (απ. 23.). Αυτός 'ο ένας θεός' είναι εντελώς ακίνητος (απ. 26): σκέπτεται και αντιλαμβάνεται 'στο σύνολό του' και κάνει 'όλα τα πράγματα να δονούνται με τη σκέψη του' (απ. 24,25). Μεταγενέστεροι συγγραφείς απέδιδαν στον Ξενοφάνη ένα σφαιρικό θεό που ταυτίζεται με τον κόσμο, αλλά δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι αυτή ήταν η δική του άποψη[1].

Τα λίγα κοσμολογικά αποσπάσματα είναι πολύ μικρότερου γενικού ενδιαφέροντος. Ο Ξενοφάνης θεωρούσε τη γη και το νερό ως την πηγή όλων των οργανισμών (απ. 29, 33). Είχε δικές του απόψεις πάνω στη μετεωρολογία (απ. 31-2) αλλά κανένα από τα αποσπάσματα δεν δείχνει ότι η επιστήμη του παρουσίαζε μια σημαντική πρόοδο σε σχέση με τη Μιλησιακή κοσμολογία. Ωστόσο, όπως το υπόλοιπο έργο του, δείχνει ότι ήταν ένας οξύς παρατηρητής του κόσμου, ο οποίος ήταν πολύ πιο μπροστά από τα κύρια ρεύματα σκέψης των χρόνων του[2]. Ο Ξενοφάνης δεν ήταν σκεπτικός με καμιά τεχνική έννοια του όρου, αλλά τα σχόλια για τους περιορισμούς της ανθρώπινης αντίληψης (απ. 34) είναι ένα αναπόσπαστο μέρος της κριτικής και νεωτεριστικής του στάσης.

1. Ο Guthrie (1962) 376-83 παρουσιάζει θετικά επιχειρήματα ενάντια στο σκεπτικισμό των Kirk και Raven (1957) 170-2 και Jaeger (1947) 43.

2. Ο Ιππόλυτος (DK 21 A 33) αναφέρει ότι συνήγαγε γεωλογικά συμπεράσματα από την ανακάλυψη απολιθωμάτων.

Ως ποιητής δεν είναι εύκολο να αξιολογηθεί, διότι μεγάλο μέρος του σωζόμενου υλικού είναι αυστηρά πραγματολογικό και περιγραφικό. Το λεξιλόγιο και η δομή του στίχου δεν χρειάζονται ιδιαίτερο σχόλιο, αλλά η ευχέρεια στο ρυθμό και η καθαρότητα της σκέψης είναι αξιόλογα χαρακτηριστικά όλων των στίχων του. Οι *Σίλλοι*, αν και είναι αποσπασματικοί, δείχνουν ότι μπορούσε να μετριάζει την πολεμική του με εξυπνάδα και σαν πρωτότυπο είδος παρέχουν περαιτέρω μαρτυρία για το ανεξάρτητο πνεύμα του. Αν συμπεριελάμβαναν παρωδία του Ομήρου, όπως στον Τίμωνα από τον Φλειούντα και τους Κυνικούς (βλ. σ. 833 κ.ε.), δεν είναι δυνατό να πούμε.

Πολύ λίγο από το έργο του Ξενοφάνη σώζεται για να εγγυάται ακριβείς εκτιμήσεις της πνευματικής του σημασίας. Το ποίημα του Παρμενίδη δεν παρουσιάζει τέτοιο πρόβλημα. Σώζονται μεγάλα τμήματά του, και οι μελετητές είναι σύμφωνοι θεωρώντας τον Παρμενίδη ως την κύρια μορφή στην πρώιμη ελληνική φιλοσοφία. Η λεπτομερής ερμηνεία των επιχειρημάτων του είναι αμφιλεγόμενη και είναι έξω από τη σφαίρα της παρούσας έκθεσης. Αλλά δεν υπάρχει διαφωνία για την πρωτοτυπία και την αξιόλογη λογική τους συνοχή.

Ο Παρμενίδης είναι ο πρώτος Έλληνας φιλόσοφος που παρουσιάζει τις απόψεις του για τον κόσμο σε μια σειρά τυπικών επιχειρημάτων. Ωστόσο στη δομή το ποίημά του δέν είναι μια φιλοσοφική πραγματεία, αλλά ένα έργο που ανήκει στην επική παράδοση του Ομήρου και Ησιόδου. Οι Μούσες συνάντησαν τον Ησίοδο στον Ελικώνα και του είπαν τι να τραγουδήσει (*Θεογ.* 29-35). Ο Παρμενίδης αρχίζει το ποίημά του με την αφήγηση ενός ταξιδιού που έκανε στις πύλες των μονοπατιών της Νύχτας και της Ημέρας πάνω σ' ένα αμάξι που το έσερναν άλογα, συνοδευόμενο από τις κόρες του Ήλιου[1]. Περνώντας μέσα από τις πόρτες αυτές, τα κλειδιά των οποίων φυλάσσονται από 'τη Δικαιοσύνη που εκδικείται', χαιρετίζεται θερμά από μια θεά που δεν ονομάζεται. Λέει στον ποιητή ότι πρόκειται να μάθει 'και την ακίνητη καρδιά της ολοστρόγγυλης αλήθειας και τις γνώμες των θνητών από τις οποίες απουσιάζει η αληθινή πίστη' (απ. 1.28-30). Ακολουθούν τα κύρια μέρη του ποιήματος όπου η ίδια η θεά εκπληρώνει αυτοπροσώπως τη διπλή της αποκάλυψη.

Το ταξίδι του Παρμενίδη στη θεά συμβολίζει την αναζήτηση του φιλοσόφου για γνώση. Στην αρχή του λόγου της η θεά συνεχίζει με τη γλώσσα αυτών που ταξιδεύουν: προτείνει να αποκαλύψει τις μοναδικές δύο 'οδούς έρευνας'. Μία απ' αυτές, εκείνη που το πρώτο μέρος του ποιήματος φέρνει

1. Το ταξίδι έχει γενικά ερμηνευτεί ως πορεία 'μέσα στο φως', αλλά αρκετοί μελετητές έχουν πρόσφατα παρουσιάσει ισχυρά επιχειρήματα για το ότι θεωρούν τον προορισμό του ως το 'Σπίτι της Νύχτας' μέσα από τις πύλες του οποίου και η Μέρα και η Νύχτα προβάλλουν αλληλοδιαδόχως· πβ. Furley (1973) 1-5.

στον προορισμό της, είναι η 'ατραπός της πειθούς', ο δρόμος της Αλήθειας· η άλλη είναι ένα 'πέρασμα εντελώς κλειστό στην έρευνα'. Οι δύο δρόμοι όταν ληφθούν μαζί είναι αντιφατικοί. Ο πρώτος είναι ['*ὅπως ἔστιν τε καὶ ὡς οὐκ ἔστι μὴ εἶναι*'] (= ότι ένα πράγμα υπάρχει κι ότι δεν μπορεί να μην υπάρχει)· ο δεύτερος [*ὡς οὐκ ἔστιν τε καὶ ὡς χρεὼν ἐστι μὴ εἶναι*] (= ότι ένα πράγμα δεν υπάρχει κι ότι είναι ανάγκη γι' αυτό να μην υπάρχει'). Όταν η εγκυρότητα του πρώτου δρόμου έχει αποδειχθεί, η θεά τον χρησιμοποιεί (κι αποκλείοντας συνεπώς τον δεύτερο δρόμο) για να καθιερώσει χαρακτηριστικά αυτό 'που είναι', αγέννητο, άφθαρτο, ολόκληρο, μοναδικό, ακίνητο, χωρίς τέλος (ο στίχος που περιέχει τέσσερα τελευταία κατηγορήματα είναι από άποψη κειμένου αβέβαιος), αιώνια παρόν, όλο μαζί, ένα, και συνεχές (απ. 8.2-6). Αυτά τα αποκαλεί *σήματα* (= δείκτες του δρόμου), και πρέπει να τα φαντασθούμε ως δείκτες του Δρόμου της Αλήθειας ή, στη γλώσσα της φιλοσοφίας, τα συμπεράσματα παραγωγικών επιχειρημάτων.

Αφού τελειώνει την 'αξιόπιστη έκθεση και σκέψη για την αλήθεια', ύστερα η θεά περνά σε έναν 'απατηλό συνδυασμό λέξεων' στο θέμα των γνωμών των θνητών (απ. 8.50-2). Το μέρος αυτό του ποιήματος διατηρείται πολύ ατελώς και ο σκοπός του έχει πολύ συζητηθεί. Είναι, ωστόσο, σίγουρο ότι ο Παρμενίδης παρουσιάζει τη θεά να εκθέτει τα ίδια τα φαινόμενα των οποίων η χωριστή ύπαρξη διαψεύδεται στο προηγούμενο μέρος, και προλόγισε τις παρατηρήσεις της αποκαλύπτοντας το σφάλμα από το οποίο απορρέει όλη η αποδοχή των εναντίων 'μορφών' (π.χ. Νύχτα και Φως).

Ως ποιητής ο Παρμενίδης λίγο έχει επαινεθεί από τους πιο πολλούς ιστορικούς της λογοτεχνίας. Οι αξιολογήσεις τους έχουν ίσως προσέξει πάρα πολύ λίγο τη λογική αυστηρότητα των επιχειρημάτων του και τις εντάσεις που αυτή επέβαλε στη σύνθεση σύμφωνα με τον επικό τρόπο. Ο Μουρελάτος έχει δείξει πόσο ο Παρμενίδης ήταν στενά προσκολλημένος στις μετρικές συμβάσεις του Ομήρου και Ησιόδου[1]. Από μια ανάλυση του λεξιλογίου του ποιητή συμπεραίνει ότι λιγότερο από το δέκα τοις εκατό του λεξιλογίου του απουσιάζει από το πρώιμο έπος και ότι πολλές από τις φαινομενικά καινούργιες λέξεις είναι απομιμήσεις επικών τύπων. Αλλά στο πιο μεγάλο μέρος ο Παρμενίδης δεν μοιάζει με τον Όμηρο και τον Ησίοδο. Αυτό οφείλεται και στο περιεχόμενο και, κυρίως, στην πολύ μεγαλύτερη χρήση των υποταγμένων προτάσεων, ειδικά εκείνων που εισάγονται με το συμπερασματικό σύνδεσμο *γάρ* 'γιατί'. Με την εξαίρεση του προοιμίου, που περιέχει πολλές διακοσμητικές φράσεις και πολλές συγκεκριμένες λεπτομέρειες, το ύφος του ποιήματος υποτάσσεται στη λογική ανάπτυξη του επιχειρήματος. Αλλ' αυτό δεν σημαίνει ότι αρνούμαστε την επιδεξιότητα του Παρμενίδη ως ποιητή. Είναι ικανός για

1. Mourelatos (1970).

ζωηρές και πρωτότυπες φράσεις: οι θνητοί 'περιφέρονται, κουφοί και τυφλοί μαζί, σαστισμένοι, κοπάδια που δεν μπορούν να διακριθούν' (απ. 6. 6-7)· 'η Δικαιοσύνη δεν επιτρέπει ό,τι υπάρχει να γεννηθεί ή να καταστραφεί, λύνοντάς το από τα δεσμά της, αλλά το κρατά σφικτά' (απ. 8.13-15). Μέρος της σπουδαιότητας και των επιτευγμάτων του Παρμενίδη είναι το γεγονός ότι ανέπτυξε μιαν εντελώς νέα φιλοσοφική μεθοδολογία στο πλαίσιο των συμβάσεων της παραδοσιακής ποίησης.

Μέσω των επιχειρημάτων του που αφορούν τη φύση του 'τι είναι' και της αδιάλλακτής του απόρριψης των φαινομένων που συλλαμβάνονται από τις αισθήσεις, ο Παρμενίδης είχε τεράστια επιρροή πάνω σε όλους τους φιλοσόφους της επόμενης γενιάς. Ο Εμπεδοκλής ήταν πιθανώς ο πρώτος απ' αυτούς που πρόσφερε μια πλήρη εξήγηση του κόσμου που έπαιρνε υπόψη το έργο του προγενέστερού του, και είναι ο μόνος άλλος Έλληνας φιλόσοφος εξαιρετικής σημασίας που έγραψε ως ποιητής του εξάμετρου στίχου. Η εγγύτητά του με τον Παρμενίδη, σε χρόνο και τόπο πρέπει να ήταν ένας από τους παράγοντες που ευθύνεται γι' αυτό, αλλά η στιχουργία του είναι πολύ πιο έντεχνη και η αίσθησή του για τη γλώσσα πολύ ευαίσθητη για να δικαιολογήσουν τον ισχυρισμό του Αριστοτέλη ότι ο Όμηρος και ο Εμπεδοκλής έχουν κοινό μόνο το 'μέτρο' (*Ποιητ.* 1447b18). Για μια κατάλληλη κρίση για τον Εμπεδοκλή πρέπει να πάμε σ' έναν άλλο ιδιοφυή φιλόσοφο ποιητή, τον Λουκρήτιο, που επαινεί τα 'άσματα της θεϊκής καρδιάς' (1.731) και του οποίου ολόκληρο το ποίημα *De rerum natura* (= Για τη φύση των πραγμάτων) είναι μια μίμηση του Εμπεδοκλή όπως και ένα δοκίμιο για τη φιλοσφία του Επίκουρου.

Ο τίτλος *Περί φύσεως*, αν είναι ή όχι του ίδιου του Εμπεδοκλή, περιγράφει καλά το θέμα του κύριου έργου του. Αρκετό από το ποίημα αυτό σώζεται για να δούμε ότι έδινε μια συνοπτική αφήγηση του κόσμου, αρχίζοντας από βασικές αρχές των οποίων η συμπεριφορά εξηγεί την καταγωγή και παρούσα κατάσταση του σύμπαντος κι επίσης τη δομή των έμβιων όντων. Οι βασικές αρχές του σύμπαντος του Εμπεδοκλή παρουσιάζονται ως θεϊκά όντα, οι 'τέσσερις ρίζες' (*ῥιζώματα*) του παντός *—γῆ, ἀήρ, πῦρ* και *ὕδωρ—* και η *Φιλότης* και το *Νεῖκος*, που δρουν κατ' αντίθετους τρόπους πάνω και μέσα από αυτά. Η χρήση των αρχών αυτών που κάνει ο Εμπεδοκλής παρουσιάζει το πιο μεγάλο φιλοσοφικό και επιστημονικό ενδιαφέρον, αλλά ο τρόπος με τον οποίο τις παρουσιάζει ιδιαίτερα τη Φιλότητα και το Νείκος, δεν είναι αμερόληπτος αλλά χρωματισμένος με συναισθηματική και αξιολογική γλώσσα. Ο έρωτας κάποτε είναι *φιλότης*, αλλ' αυτή περιγράφεται επίσης ως Κύπρις, ή Αφροδίτη, 'αυτή με την οποία οι θνητοί κάνουν φιλικές σκέψεις και πραγματοποιούν ειρηνικά έργα' (απ. 17.23). Και το Νείκος επίσης έχει ποικιλία συνώνυμων ονομάτων· αυτό 'πήδηξε για να πάρει αξιώματα καθώς τελείωνε ο

χρόνος' (απ. 30) και παριστάνεται ως μια βλοσυρή δύναμη καταστροφής και διαίρεσης. Η ιστορία του σύμπαντος στην πιο απλή μορφή της είναι ο συνδυασμός και ο χωρισμός των 'τεσσάρων ριζωμάτων', που η Φιλότης και το Νείκος προκαλούν αντίστοιχα.

Όπως ο Παρμενίδης, ο Εμπεδοκλής οφείλει πολλά στον Όμηρο σε ύφος και γλώσσα, κι έχει συγγένειες με το έπος που δεν συμμερίζεται ο Παρμενίδης. Δεν είναι απλώς ότι ο Εμπεδοκλής έχει μεγαλύτερο ταλέντο ως ποιητής. Το ποίημά του, αντίθετα μ' εκείνο του Παρμενίδη, είναι μια δυναμική αφήγηση: μας λέει τι έκαμε η Φιλότης και το Νείκος και τι κάνουν. Ο Εμπεδοκλής δέχτηκε την πλήρη πραγματικότητα της κίνησης κι αυτό αντικατοπτρίζεται στο ύφος του.

Αλλά μέσα κι έξω από την αφήγηση αυτή, που φαίνεται ότι ήταν το κύριο θέμα του, ο Εμπεδοκλής έχει ποικιλία άλλων τεχνοτροπιών. Το ποίημα άρχιζε πιθανώς στο πρώτο πρόσωπο, σαν προσφώνηση σ' ένα μαθητή που ονομαζόταν Παυσανίας (απ. 1). Μια τέτοια αρχή συνδέει τον Εμπεδοκλή με την προσφώνηση του Ησιόδου στον αδελφό του στα *Έργα*. Ο ποιητής κάνει έκκληση για βοήθεια σε μια μούσα που είναι 'μια με καλή μνήμη και λευκά μπράτσα παρθένος' (απ. 3.3), κι έχει πολλούς στίχους που θα μπορούσαν να ονομαστούν μεθοδολογικοί, όπου εκθέτει τις παρεξηγήσεις των 'θνητών' και καθορίζει τις δικές του θεμελιώδεις αρχές[1]. Η διήγησή του είναι διακοσμημένη και ζωηρεμένη με περιγραφικές φράσεις και επίθετα μερικά από τα οποία φαίνονται να είναι αυθεντικά –'φτεροκίνητα' πουλιά (απ. 20.7), ψάρια 'που τρέφονται στο νερό' (απ. 21.11), 'ευγενικά σκεπτόμενος' Έρωτας (απ. 35.13), σελήνη 'που φέγγει απαλά' (απ. 40)*– ενώ άλλα προέρχονται από το έπος ή έχουν πρότυπό τους επικούς τύπους. Όπως ο Όμηρος χρησιμοποιεί εκτενείς παρομοιώσεις, συγκρίνοντας τις μίξεις των τεσσάρων 'ριζωμάτων' με τους ζωντανούς οργανισμούς που παριστάνονται στα αφιερώματα των ναών από τους ζωγράφους που ανέμιξαν μπογιές διαφόρων χρωμάτων (απ. 23). Η παρομοίωση αυτή πιάνει εννέα στίχους και ο Εμπεδοκλής έχει μιαν άλλη που είναι εξίσου περίτεχνη για να απεικονίσει την αναπνοή, παρομοιάζοντας τη διαδικασία με ένα κορίτσι που παίζει με μιαν *κλεψύδρα* (μαγειρικό σκεύος για συλλογή νερού, απ. 100). Ζωηρή εικονογραφία και οξεία παρατήρηση της καθημερινής ζωής είναι χαρακτηριστικά της ποίησης του Εμπεδοκλή που γοήτευσαν ιδιαίτερα τον Λουκρήτιο.

Ο Εμπεδοκλής εξηγούσε τα φαινόμενα θεωρώντας δεδομένα τέσσερα α-

1. Τα αποσπάσματα 12-14 και μερικά άλλα χωρία είναι 'εσκεμμένες απηχήσεις' (Guthrie (1965) 158) του Παρμενίδη.

* Τα τέσσερα επίθετα στα αρχαία ελληνικά: *πτεροβάμοσι, ὑδατοθρέμμονες, ἠπιόφρων, ἱλάειρα.*

γέννητα και άφθαρτα 'ριζώματα', που βρίσκονται κάτω από τον εναλλασσόμενο έλεγχο των αμετάβλητων δυνάμεων, της Φιλότητας και του Νείκους. Έτσι διατήρησε μερικές από τις απαιτήσεις του Παρμενίδη για 'το τι είναι' ενώ εγκατέλειψε την ενότητα και την απουσία κίνησης. Έγραψε επίσης ένα ποίημα, τους *Καθαρμούς*, οι μόνοι πρόδρομοι του οποίου είναι ιδέες για την πτώση του ανθρώπου από μια κατάσταση αρχικής ευδαιμονίας και τα μέσα για τη λύτρωσή του.

Πιθανώς άρχιζε μία αξιόλογη προσφώνηση προς τους πολίτες του Ακράγαντα (απ. 112), στην οποία ο Εμπεδοκλής περιγράφει τον εαυτό του ως (ή θεωρούμενο ως) 'αθάνατο θεό, όχι πια θνητό', που είναι περιζήτητος από χιλιάδες [κόσμο] ως μάντης και θεραπευτής. Η γνώση μας του όλου ποιήματος είναι πολύ ελαττωματική και η σχέση του με το *Περί φύσεως* είναι ένα πρόβλημα που δεν έχει οριστικά λυθεί. Φαίνεται πιθανό ότι τα έξι στοιχεία του 'επιστημονικού' ποιήματος έδωσαν επίσης τη δομή του σύμπαντος στους *Καθαρμούς*. Αλλά εδώ το ενδιαφέρον του Εμπεδοκλή δεν ήταν να εξηγήσει τα φαινόμενα αλλά να δώσει μία έκθεση του πεπρωμένου της ψυχής σε συγκεκριμένους, αλληγορικούς όρους. Η αιτία της εξορίας της ψυχής από την ευτυχία είναι η καταστροφή της ζωής, και για τιμωρία γι' αυτό πρέπει να γεννηθεί και να ξαναγεννηθεί σε διάφορες ζωικές (ακόμα και φυτικές) μορφές. Τελικά, όπως φαίνεται, η ψυχή ξανακερδίζει την αγνότητά της και αποκαθίσταται στην αρχική της θεία κατάσταση. Ο εσχατολογικός μύθος στον δεύτερο *Ολυμπιόνικο* του Πινδάρου δεν μπορεί να απέχει χρονολογικά πολύ από τον Εμπεδοκλή, και είναι πολύ πιθανόν ότι οι *Καθαρμοί* επηρέασαν τις μυθικές παραστάσεις του Πλάτωνα για το πεπρωμένο της ψυχής που τελειώνουν τον *Γοργία*, τον *Φαίδωνα* και την Πολιτεία.

Ούτε το ύφος ούτε το περιεχόμενο των *Καθαρμών* του Εμπεδοκλή μπορούν να ήταν εντελώς δική του επινόηση. Από τον τέταρτο αιώνα π.Χ. έως πολύ μεταγενέστερα έχουμε σημαντικές μαρτυρίες ποίησης σε εξαμέτρους, μεγάλο μέρος απ' αυτή πενιχρό και παράγωγο, που εκφράζει ένα θρησκευτικό σύστημα ανάλογο με του Εμπεδοκλή[1]. Εκφράστηκε η υπόθεση ότι τέτοιες πίστεις αποτελούσαν μέρος μιας συστηματικής μυστηριακής λατρείας του Ορφέα που ήταν παλαιότερη από τον Εμπεδοκλή[2], κι οποιεσδήποτε κι αν ήταν οι περιστάσεις του Ορφισμού, είναι λογικό να υποθέσουμε ότι ο Εμπεδοκλής γνώριζε έναν αριθμό θρησκευτικών ποιημάτων με όμοια πρόθεση με τη δική του. Αλλά αν οι *Καθαρμοί* ανήκουν σε μια παράδοση που διατήρησε τη δική της ζωή παράλληλα προς τα πεζά έργα της φιλοσοφίας, το μεγαλύ-

1. Το πιο πολύ υλικό έχει συλλεγεί στον Kern (1922).
2. Πβ. Lesky 190-3.

τερο ποίημα *Περί φύσεως* δεν βρήκε μιμητές στον ελληνικό κόσμο. Οι συγγραφείς κωμωδίας και οι τραγικοί μπορούσαν να συμπεριλάβουν φιλοσοφικές σκέψεις στο έργο τους κι έχουν τοποθετηθεί από αρχαίους και νεότερους ιστορικούς σε καταλόγους φιλοσόφων συγγραφέων (ο Επίχαρμος και ο Κριτίας, ο θείος του Πλάτωνα). Πολύ αργότερα, φιλοσοφική ποίηση γράφτηκε από τον Κλεάνθη τον Στωικό, τον σκεπτικό Τίμωνα από τον Φλειούντα, και από τον Κυνικό Κράτη· αλλά ο αληθινός διάδοχος του Εμπεδοκλή ήταν ο Λουκρήτιος.

Αν και όχι ποιητής, ο Ηράκλειτος συζητείται πολύ, φυσικά μαζί με τους Ξενοφάνη, Παρμενίδη και Εμπεδοκλή. Γνώριζε το έργο του Ξενοφάνη που τον ονομάζει μετά τον Ησίοδο και Πυθαγόρα σαν κάποιον στον οποίο 'η πολυμάθεια δεν του δίδαξε νοημοσύνη' (απ. 40). Ως Έλληνας της Ιωνίας, σχεδόν σίγουρα δεν ήταν εξοικειωμένος με οποιαδήποτε άλλη φιλοσοφική παράδοση, ο Ηράκλειτος θεωρείται γενικά στη χρονολογική του θέση ότι ακολουθεί τους φιλοσόφους της Μιλήτου. Όπως αυτοί διατύπωσε τη σκέψη του σε πεζό λόγο αλλά έναν πεζό λόγο ο οποίος, αφού λάβουμε δεόντως υπόψη την πρώιμή του χρονολογία, έχει ιδιότητες ύφους και ρυθμού που είναι χωρίς παράλληλο. Ως στοχαστής ο Ηράκλειτος έχει ίσες αξιώσεις με τον Παρμενίδη για πρωτοτυπία. Οι θεμελιώδεις ιδέες δεν ήταν πρωταρχικά μια ανάπτυξη της κοσμολογίας της Μιλήτου· δίνουν μια νέα εικόνα του κόσμου, που περιγράφει σε προτάσεις των οποίων η δομή φαίνεται ότι σχεδιάστηκε για να δείχνει τη δομή της πραγματικότητας[1].

Είναι δύσκολο να αναπαραχθεί το αποτέλεσμα του ύφους του Ηράκλειτου σε μετάφραση. Είδε τον κόσμο σαν συνεχή κύκλο αλλαγής στην οποία οι αντιθέσεις, που εκφράζονται από τέτοια ζευγάρια λέξεων όπως 'πάνω/κάτω', 'μέρα/νύχτα', 'πόλεμος/ειρήνη', αποτελούν ενότητα: 'αθάνατοι θνητοί, θνητοί αθάνατοι, ζώντας το θάνατο (των θνητών) και πεθαίνοντας τη ζωή (των αθανάτων)' (απ. 62)· 'θάλασσα – το πιο αγνό νερό και το πιο μολυσμένο, πόσιμο και υγιεινό για τα ψάρια, ακατάλληλο προς πόση και βλαβερό για τους ανθρώπους' (απ. 61)· 'ένας δρόμος προς τα πάνω προς τα κάτω, ο ίδιος δρόμος' (απ. 60). Τέτοιες δηλώσεις συντονίζουν τα αντίθετα και επισύρουν την προσοχή στη βαθύτερή τους ενότητα· ή, για να το θέσουμε διαφορετικά, η ενότητα συνίσταται από συνυπάρχοντα αντίθετα: 'ένα πράγμα, το μόνο σοφό, είναι απρόθυμο και πρόθυμο να ειπωθεί με το όνομα του Δία' (απ. 32)· 'ο Θεός - ημέρα νύχτα, χειμώνας θέρος, πόλεμος ειρήνη, πλησμονή έλλειψη, -και αλλάζει όπως η φωτιά, όταν αναμιχθεί με καπνούς θυμιάματος, ονομάζεται σύμφωνα με την χαρά του καθενός' (απ. 67).

Τέτοιες δηλώσεις, πλήρεις από μόνες τους, είναι χαρακτηριστικές του

1. Πβ. Hussey (1972) 59.

Ηράκλειτου. Αντίθεση, λογοπαίγνιο, παράδοξο και εικόνες τον βοηθούν να εκφράσει βαθύτερες αλήθειες για τον κόσμο που συσκοτίζονται από την καθημερινή ομιλία και τις καθημερινές κρίσεις: 'η φύση συνηθίζει να κρύβεται' (απ. 123), 'η αφανής αρμονία είναι πιο δυνατή από τη φανερή' (απ. 54). Με συνέπεια προς αυτή τη σύλληψη των πραγμάτων προτιμά να χρησιμοποιεί υπαινιγμούς και σύμβολα για να διεγείρει το ακροατήριό του παρά ασυνάρτητες σκέψεις. Το 'τόξο' και η 'λύρα' συμβολίζουν την αρμονία των αντιθέτων (απ. 51)· 'ο χρόνος είναι παιδί που παίζει, παίζει κύβους' (απ. 52), και 'δεν είναι δυνατό να μπείς στο ίδιο ποτάμι δυο φορές' (απ. 91), ένα ρητό που δεν εκφράζει κατ' ανάγκη την καθολική ρευστότητα που αποδίδεται στον Ηράκλειτο από τον Πλάτωνα και μεταγενέστερους συγγραφείς. Η σκέψη ενός τέτοιου φιλοσόφου δεν μπορεί να συνοψιστεί σε μια ή δυο λέξεις. Αλλά η άποψή του για τον κόσμο επικεντρωνόταν στην ενότητα, την σαν νόμο κανονικότητα και τάξη, αυτό που ονόμαζε *Λόγο*, έστω κι αν ο τρόπος έκφρασής του ταιριάζει με εκείνον του ποιητή ή του οραματιστή.

Η φήμη και η επίδραση του Ηράκλειτου ήταν μεγαλύτερες στη μεταγενέστερη αρχαιότητα παρά στη δική του εποχή. Ούτε ο Πλάτων ούτε ο Αριστοτέλης συνέλαβαν την πλήρη σημασία του, αλλά οι Στωικοί έδωσαν νέα ζωή σε μερικές από τις ιδέες του, που τις ερμήνευσαν ως στηρίγματα στο δικό τους σύστημα[1]. Ο *Ύμνος εις Δία* του Κλεάνθη αντικατοπτρίζει τον Ηράκλειτο σε πολλά σημεία· ο Μάρκος Αυρήλιος δεν κουράζεται ποτέ να παρομοιάζει την αλλαγή μ' ένα ποτάμι κι υπάρχουν πολύ περισσότερα δείγματα της οφειλής του. Ο Κλήμης Αλεξανδρείας, ένας από τους πρωιμότερους Χριστιανούς Πατέρες, ανθολόγησε πολλούς από τους αφορισμούς του Ηράκλειτου για την παιδευτική τους αξία. Η επιρροή του συνεχίζεται στους νεότερους συγγραφείς, μάρτυρας η παραπομπή στα αποσπάσματα 2 και 60 από τον T. S. Eliot στην εισαγωγή του έργου του *Four Quartets*.

2. ΑΝΑΞΑΓΟΡΑΣ, ΔΗΜΟΚΡΙΤΟΣ ΚΙ ΑΛΛΟΙ ΦΙΛΟΣΟΦΟΙ ΤΟΥ ΠΕΖΟΥ ΛΟΓΟΥ

Η ιωνική πρόζα του Αναξαγόρα είναι πιο αντιπροσωπευτική της πρώιμης ελληνικής φιλοσοφικής γραφής απ' ό,τι είναι οι αφορισμοί του Ηράκλειτου. Είμαστε τυχεροί που έχουμε έναν ικανό αριθμό εκτενών παραθεμάτων από την πραγματεία του, που μάγεψε αλλά τελικά απογοήτευσε τον Σωκράτη, αν μπορούμε να εμπιστευθούμε τον Πλάτωνα (*Φαίδ.* 97c-99d). Αν και μεγάλο μέρος της ενήλικης ζωής του το πέρασε στην Αθήνα, ο Αναξαγόρας ανήκει στην ιωνική παράδοση της φιλοσοφίας που εγκαινίασε ο Αναξίμανδρος ο Μιλήσιος. Αλλά η κοσμολογία του, όπως εκείνη του συγχρόνου του Σικελού

1. Πβ. Long (1976).

Εμπεδοκλή, πρέπει κυρίως να νοηθεί ως κριτική αντίδραση στο έργο του Παρμενίδη από τη νότια Ιταλία. Και ο Εμπεδοκλής και ο Αναξαγόρας αποδέχτηκαν την πλήρη πραγματικότητα της κίνησης και πολλαπλότητας. Αλλά ενώ ο Εμπεδοκλής εξηγούσε τα φαινόμενα από την άποψη της μίξης και του διαχωρισμού των τεσσάρων αμετάβλητων στοιχείων, ο Αναξαγόρας υποστήριζε ότι 'το καθετί έχει μερίδιο από το καθετί' (απ.6) κι ότι καθετί που υφίσταται είναι απείρως διαιρετό (απ.3). Ό,τι διακρίνει το ένα πράγμα από το άλλο είναι η διαφορετική αναλογία των ίδιων συστατικών που αποτελούν την κάθε ουσία. Τα μαλλιά και η σάρκα μπορούν να τραφούν με ψωμί και νερό επειδή η τροφή μας περιέχει 'μερίδια' από το καθετί που χρειάζεται για διατροφή (DK 59 A 46). Έτσι ο Αναξαγόρας αντέδρασε στην απόρριψη από τον Παρμενίδη της γέννησης και καταστροφής περιορίζοντας και τα δύο σε ανακατατάξεις προϋπάρχοντος υλικού.

Το πιο αξιόλογο χαρακτηριστικό της κοσμολογίας του Αναξαγόρα ήταν η θέση του αξιώματος του *Νου* ως της κύριας αιτίας της αλλαγής και της κοσμικής τάξης.

> Είναι το πιο λεπτό απ' όλα τα πράγματα και το πιο αγνό, και κατέχει κάθε γνώση για το καθετί κι έχει την πιο μεγάλη δύναμη. Κι οτιδήποτε έχει ζωή (*ψυχή*) και τα πιο μεγάλα και τα πιο μικρά, όλα τα ελέγχει ο Νους... Κι ο Νους έλεγχε όλη την περιστροφή, ώστε άρχισε να περιστρέφεται στην αρχή... Κι όλα τα πράγματα που επρόκειτο να υπάρξουν, κι όλα όσα υπήρχαν αλλά δεν υπάρχουν τώρα, και οσαδήποτε υπάρχουν τώρα και θα υπάρξουν, όλα τα έβαλε στη θέση τους ο Νους, και την περιστροφή στην οποία τα άστρα και ο ήλιος και η σελήνη περιστρέφονται τώρα κι ο αέρας κι ο αιθέρας που αποχωρίζονται. Και η περιστροφή αυτή τα έκαμε να αποχωρίζονται... (απ. 12).

Στο ίδιο χωρίο ο Αναξαγόρας δηλώνει ότι ο Νους, αντίθετα με οτιδήποτε άλλο, είναι εντελώς ομοιογενής, άπειρος, και αυτόνομος. Παρόλο που λέγεται ότι είναι 'άμικτος με οτιδήποτε' είναι πανταχού παρών και αιώνιος (απ. 14). Μέσα στο διαφοροποιημένο κόσμο ο Νους 'υπάρχει σε μερικά πράγματα' (απ. 11) και λογικά μπορεί να ταυτιστεί με τη ζωτική αρχή των ζωντανών όντων (DK 59 A 100).

Ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης βρήκαν μιαν άτυχη μίξη ορθολογισμού και μηχανιστικής αντίληψης στη φιλοσοφία του Αναξαγόρα (Πλάτων, *Φαίδ.* 97c-99d, Αριστ. *Μεταφ.* 985a18). Στην τελευταία πρόταση του μακρού αποσπάσματος που αναφέρθηκε παραπάνω (απ. 12), ο Αναξαγόρας αναφέρεται στην 'περιστροφή' που εξανάγκαζε τα πράγματα να χωριστούν από τη μη διαφοροποιημένη κατάσταση της ύλης που υπήρχε πριν από το σχηματισμό του κόσμου. Έτσι, όπως φαίνεται, ο Αναξαγόρας χρησιμοποίησε μόνο περιο-

ρισμένα το Νου ως αιτιώδη αρχή και σταμάτησε χωρίς καμιά σε πλήρη κλίμακα θεολογική εξήγηση· και ο Σωκράτης παριστάνεται να λέει, 'βρήκα τον άνδρα να μην κάνει χρήση του Νου.... αλλά να βρίσκει αιτίες σε πράγματα όπως αέρας και αιθέρας και νερό' (Πλάτων, *Φαίδ.* 98b).

Είναι δύσκολο να αξιολογήσουμε τη δικαιοσύνη αυτής της κριτικής από τη μαρτυρία των αποσπασμάτων που σώζονται. Ωστόσο ο Αναξαγόρας κάνει εντελώς σαφές το ότι ο Νους έχει οργανώσει όπως επίσης έχει εγκαινιάσει τη μορφοποίηση του κόσμου· η περιστροφική κίνηση δεν είναι μια δεύτερη ανεξάρτητη αρχή αλλά μια συνέπεια της κοσμολογικής δραστηριότητας του ίδιου του Νου. Οι φιλόσοφοι προκάτοχοι του Αναξαγόρα θεωρούσαν τις κοσμικές αρχές τους ως θεϊκές, και φαίνεται πιθανό ότι θα είχε δεχθεί το θεό σαν ένα κατηγόρημα του κοσμικού του Νου. Οι περιγραφές του Νου έχουν συγγένειες με τους παραδοσιακούς ύμνους για έπαινο κάποιας θεότητας[1]. Η σύνταξη είναι απλή, η γλώσσα απλή και αξιοπρεπής, η σκέψη σαφής και εξυψωμένη. Εκφράστηκε 'κομψά και σοβαρά' (Διογ. Λαέρτ. 2.6), και στα ίδια συμφραζόμενα μαθαίνουμε ότι ο Αναξαγόρας έφτασε να πάρει το παρατσούκλι ο 'Νους'.

Εστίαση πάνω στη μεμονωμένη λέξη καθώς και στο ύφος του Αναξαγόρα δεν είναι άσχετη με τις αξιολογήσεις της φιλοσοφίας του. Κατηγορήθηκε για ασέβεια επειδή αρνιόταν τη θεότητα των ουρανίων σωμάτων, αλλά η αντίληψή του για το Νου, και η γλώσσα με την οποία την περιγράφει, δείχνει ότι επιθυμούσε, όπως ο Ξενοφάνης, να αντικαταστήσει τις παραδοσιακές θρησκευτικές πίστεις με μια ενωτική δύναμη του κοσμικού ορθολογισμού του οποίου το όνομα, ο *Νους*, συνδέει την κοσμική τάξη με την ανθρώπινη συνειδητότητα. (Κάποιο στήριγμα για το ενδιαφέρον του Αναξαγόρα στους εκπαιδευτικούς νεωτερισμούς μπορεί να βρεθεί στη μαρτυρία (Διογ. Λαέρτ. 2. 11) 'ότι ήταν ο πρώτος που διακήρυξε ότι η ποίηση του Ομήρου σχετίζεται με την αρετή και τη δικαιοσύνη'). Ο Αναξαγόρας δεν ήταν ο πρώτος που συνέλαβε μιαν αναλογία ανάμεσα στις κοσμικές διαδικασίες και την πνευματική δραστηριότητα. Οι Μιλήσιοι είχαν ήδη σκεφθεί τη θεία δύναμη μέσα στο σύμπαν ως όμοια με την *ψυχή* μέσα στο σώμα[2]. Αλλά ο *Νους* του Αναξαγόρα έχει πιο ισχυρούς δεσμούς με το θεϊκό τεχνίτη του *Τίμαιου* του Πλάτωνα παρά με την ενεργοποιούμενη ύλη του Αναξίμανδρου και Αναξιμένη. Δεν θα ανταποκρινόταν στα ιστορικά γεγονότα να θεωρήσουμε τον Αναξαγόρα ως έναν ιδεαλιστή κι ένα δυιστή, αλλά βοήθησε να ετοιμαστεί ο δρόμος για εκείνες τις σημαντικές τάσεις στην μεταγενέστερη ελληνική σκέ-

1. Deichgräber (1933) 347-53.
2. Hussey (1972) 139.

ψη.

Σ' όλη τη διάρκεια του πέμπτου αιώνα π.Χ. οι πιο πολλοί από τους εξέχοντες φιλοσόφους συνέχισαν να προέρχονται από τις ιωνικές πόλεις της Μικράς Ασίας και τις Ελληνικές αποικίες της Σικελίας και της Νότιας Ιταλίας. Σαν ένα αποτέλεσμα της μετανάστευσης του Πυθαγόρα από τη Σάμο στον Κρότωνα προς το τέλος του έκτου αιώνα, φαίνεται ορθό να σκεφτόμαστε για μια Πυθαγόρεια κοινότητα εκεί. Αλλά δεν υπάρχει μαρτυρία για Πυθαγορική φιλολογία πριν από τον Φιλόλαο από τον Κρότωνα (γεν. περίπου το 450 π.Χ.) κανένα από τα 'αποσπάσματα του οποίου δεν μαρτυρείται από οποιονδήποτε συγγραφέα προγενέστερο του τρίτου αιώνα μ.Χ. Ο Αλκμαίων από τον Κρότωνα, που λέγεται ότι 'άκουσε τον Πυθαγόρα' (Διογ. Λαέρτ. 8.83), έγραψε ένα βιβλίο που υποτίθεται ότι άρχιζε: 'ο Αλκμαίων από τον Κρότωνα μίλησε έτσι στον Βροτίνο και τον Λέοντα και τον Βάθυλλο. Σχετικά με τα πράγματα που δεν φαίνονται και σχετικά με τα θνητά όντα, οι θεοί έχουν σαφήνεια, αλλά σχετικά με τους ανθρώπους η εικασία (μόνο είναι δυνατή;)' (απ. 1). Τα λόγια αυτά φέρνουν στο νου τις παρατηρήσεις του Ξενοφάνη για τη διαφορά ανάμεσα στη θεία και ανθρώπινη αντίληψη (απ. 23, 24). Το βιβλίο του Αλκμαίωνα πραγματευόταν την ανθρώπινη φυσιολογία και πρόβαλε το σημαντικό δόγμα ότι η υγεία οφείλεται στην 'ίση ισορροπία' αντίθετων δυνάμεων – ξηρού υγρού, ψυχρού θερμού, κ.λπ. (απ. 4).

Υποστήριξη για τη φιλοσοφία του Παρμενίδη ήλθε και από τη Δύση και από την Ανατολή. Ο Ζήνων, ένας Ελεάτης πολίτης όπως ο Παρμενίδης, έγραψε μια σειρά από εξαιρετικά λεπτά επιχειρήματα ενάντια στην πολλαπλότητα και την κίνηση στα μέσα περίπου του πέμπτου αιώνα. Λίγα σώζονται από τα ίδια του τα λόγια, αν και μια καλή ιδέα για τη μεθοδολογία του – που επιδείκνυε το παράδοξο και την αυτο-αντίφαση σε υποθέσεις του κοινού νου μπορεί να ανακτηθεί από τους Αριστοτέλη και Σιμπλίκιο.

Περίπου την ίδια εποχή, ή ίσως μερικά χρόνια αργότερα, ο Μέλισσος από τη Σάμο ενδυνάμωσε και τροποποίησε τα συμπεράσματα του Παρμενίδη περί του όντος σε μια πραγματεία συνθεμένη σε ιωνικό πεζό λόγο. Χάρη σε αναφορές από τον Σιμπλίκιο, αρκετό από το έργο αυτό έχει σωθεί για να κάνει δυνατή τη σύγκριση του ύφους του Μελίσσου μ' εκείνο του Αναξαγόρα. Το αμετάβλητο και η αδράνεια του ενιαίου 'όντος' του Μελίσσου το κάνουν ένα ακατάλληλο θέμα για υφολογικά στολίδια. Αλλά αν η φιλοσοφία του Μελίσσου στερούνταν καθετί συγκρίσιμο με το *Νου* του Αναξαγόρα (είναι αδύνατο να ξέρουμε αν ο Αναξαγόρας διάβασε τον Μέλισσο ή το αντίθετο) το ύφος τους κατά τά άλλα είναι όμοιο. Δεν βρίσκουμε αφήγηση ή περιγραφή στον Μέλισσο αφού, αντίθετα από τον Αναξαγόρα, δεν έχει να διηγηθεί καμιά κοσμογονία. Αλλά και οι δύο φιλόσοφοι δείχνουν την ίδια διαύγεια

και απλότητα στις μεθόδους της επιχειρηματολογίας τους. Μπορεί ακόμη να διακρίνει κανείς ίχνη στις αποδείξεις του Μελίσσου που μαρτυρούν 'ό,τι υπάρχει' δεν αισθάνεται πόνο ή αγωνία (απ. 7). Τα επιχειρήματα του Μελίσσου, καθώς εν μέρει είναι παράγωγα από τον Παρμενίδη δεν προκαλούν την ίδια πνευματική συγκίνηση όπως το ποίημα του μεγάλου προκατόχου του. Αλλά η γραφή του μας κάνει να συνειδητοποιήσουμε ότι ο ελληνικός πεζός λόγος, ως μέσο έκφρασης της φιλοσοφίας, είχε αναπτυχθεί με αξιόλογη ταχύτητα ως τα μέσα του πέμπτου αιώνα.

Είναι αβέβαιο αν ο Μέλισσος δήλωσε την υποστήριξή του για τον Παρμενίδη πριν ο Λεύκιππος (που η ιδιαίτερη πατρίδα του αναφέρεται με διαφορετικές εκδοχές, Διογ. Λαέρτ. 9.30) εγκαινιάσει την ατομική θεωρία. Αλλά δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Λεύκιππος και ο πολύ μεγαλύτερος στοχαστής που συνδέεται μαζί του, ο Δημόκριτος, ανέπτυξαν τη φιλοσοφία τους σαν μια προσπάθεια να εξηγήσουν την πολλαπλότητα και την κίνηση χωρίς να αμφισβητήσουν τα κύρια επιχειρήματα του Παρμενίδη ενάντια στη γένεση και τη φθορά. Σύμφωνα με την ατομική θεωρία, όλα τα φαινόμενα πρέπει να εξηγηθούν από το συνδυασμό και τη διάκριση εξολοκλήρου στερεών, αγέννητων, άφθαρτων και χωριστών σωμάτων (των ατόμων) που κινούνται στο κενό. Έτσι η πρώιμη Ελληνική ατομική θεωρία που στη συνέχεια επεκτάθηκε από τον Επίκουρο (βλ. σ. 818 κ.ε.), μπορεί να συγκριθεί ως προς τους σκοπούς της και μερικές από τις προϋποθέσεις της με τις θεωρίες του Εμπεδοκλή και του Αναξαγόρα.

Ο Λεύκιππος είναι σκιώδης μορφή, την ύπαρξη του οποίου ο Επίκουρος, ίσως για λόγους πολεμικής, λέγεται ότι αρνήθηκε (Διογ. Λαέρτ. 10.13). Ήταν σχεδόν σίγουρα ο συγγραφέας ένος έργου γνωστού ως ο *Μέγας Διάκοσμος* δηλ. η μεγάλη διάταξη του κόσμου (Διογ. Λαέρτ. 10.46), και μια πρόταση σώζεται από μια περαιτέρω πραγματεία, *Περί νου*: 'κανένα πράγμα δεν γίνεται χωρίς αιτία, αλλά όλα τα πράγματα προέρχονται από κάποιο λόγο και από ανάγκη' (απ.2).

Ο Δημόκριτος, παρά την απώλεια των συγγραμμάτων του, πρέπει σίγουρα να θεωρηθεί ως ο πιο πολύπλευρος και δημιουργικός φιλόσοφος του τέλους του πέμπτου αιώνα π.Χ.. Η κλίμακα των ενδιαφερόντων του ήταν τεράστια και κάλυπτε την επιστήμη, τα μαθηματικά, την τέχνη, και την ανθρωπολογία, και προμηνούσε τις καθολικές έρευνες του Αριστοτέλη, Θεόφραστου και Ποσειδώνιου. Στη μεταγενέστερη αρχαιότητα ο Δημόκριτος βρισκόταν σε μεγάλη εκτίμηση ως ηθικολόγος, και οι περισσότερες από τις περικοπές που του αποδίδονται είναι ηθικά αξιώματα. Αυτά, μαζί με μερικά άλλα αποσπάσματα, τον δείχνουν σαν ενα λεπτό και δυνατό συγγραφέα. Το ύφος του έχει πολλές από τις ιδιότητες του πρώιμου ιωνικού πεζού λόγου στην αγάπη του για

ισορροπημένες φράσεις, την επανάληψη, και την εμφαντική τοποθέτηση ιδιαίτερων λέξεων, αλλά τα τεχνάσματα αυτά δεν αποκρύπτουν μια προσωπική φωνή που μπορεί να είναι πικρόχολη και δριμεία και σ' άλλες περιπτώσεις καλοκάγαθη.

Μερικά παραδείγματα:

> Όποιος προτίθεται να ευθυμήσει δεν πρέπει να κάνει πολλά πράγματα είτε ιδιωτικά είτε δημόσια, ούτε σ' ό,τι κάνει πρέπει να διαλέγει πράγματα που ξεπερνούν τη δύναμή του και το χαρακτήρα (*φύσιν*) του. Αλλά πρέπει να είναι προσεκτικός ώστε όταν η τύχη πέφτει απάνω του και τον οδηγεί σε υπερβολές με την εμφάνισή της την παραμερίζει και δεν αγγίζει πράγματα που είναι πέρα από τις δυνάμεις του. Γιατί το σωστό μέγεθος είναι πιο ασφαλές από το μεγάλο μέγεθος (απ. 3).

(Οι λέξεις 'σωστό μέγεθος' (*εὐογκίη*) και 'μεγάλο μέγεθος' (*μεγαλογκίη*) φαίνεται πως είναι νεολογισμοί του Δημόκριτου). Εδώ βρίσκουμε παραδοσιακή σοφία για τους κινδύνους της υπερβολής εκφρασμένους σε μια μορφή που προμηνύει την Επικούρεια συνταγή της 'ήσυχης' ζωής. Πιο χαρακτηριστικό από το επιγραμματικό ύφος των ηθικών αποσπασμάτων είναι το απ. 185: 'Οι ελπίδες των μορφωμένων είναι καλύτερες από τον πλούτο των αμαθών', και απ. 188, 'το όριο του συμφέροντος και ασύμφορου είναι η ευχαρίστηση κι η έλλειψή της', μια εξίσου Επικούρεια άποψη.

Προϋποθέτοντας τα άτομα και το κενό ως τα δύο συστατικά του σύμπαντος, ο Δημόκριτος εκφράστηκε με σκεπτικισμό για την αντικειμενική αλήθεια της εμπειρίας των αισθήσεων. Μερικά αποσπάσματα αναφέρονται στη σκοτεινή αντίληψη που προέρχεται από τις αισθήσεις, ή το 'βάθος' όπου βρίσκεται η αλήθεια (απ. 9-11, 117), κι ένα απ' αυτά είναι εκφρασμένο με τρόπο δραματικό: 'δυστυχισμένο μυαλό, αφού πήρες τις αποδείξεις από εμάς προσπαθείς να μας ανατρέψεις; Η ανατροπή θα σημάνει τη δική σου πτώση' (απ. 125, όπου ο Γαληνός, η πηγή μας, αναφέρει ότι ο Δημόκριτος 'έκανε έτσι τις αισθήσεις να κουβεντιάζουν με το λογικό'. Πολύ αργότερα, ο Στωικός Κλεάνθης έγραψε ένα διάλογο ανάμεσα στο Νου και το Πάθος, *SVF* 1 570, και ο Πλάτων αρεσκόταν να παριστάνει διαιρέσεις μέσα στην ψυχή με δραματικούς όρους).

Ο Δημόκριτος θαύμαζε τον Όμηρο (απ. 21) και υποστήριζε ότι η θεϊκή έμπνευση είναι η πηγή της πιο 'ωραίας' ποίησης (απ. 18). Έγραψε ένα βιβλίο, που αναφέρεται από τους μεταγενέστερους σχολιαστές του Ομήρου, που φαίνεται ότι εξηγούσε σημεία της επικής γλώσσας κι ότι συζητούσε διάφορα χωρία μ' έναν ηθικολογικό τρόπο (απ. 20a-25). Ενδιαφερόταν για γλωσσολογία και γραμματική και στη συζήτηση για την προέλευση των ονομάτων πήρε το μέρος εκείνων που υποστήριζαν ότι αυτά υπάρχουν *θέσει*, ενάντια σ'

αυτούς που πιστεύουν ότι υπάρχουν *φύσει*, ισχυριζόμενος ότι τέσσερα χαρακτηριστικά της γλώσσας –ομωνυμία, πολυωνυμία, μεταβολές κυρίων ονομάτων, και απουσία ονόματος– υποστήριζαν την άποψή του (απ. 26, ένα δύσκολο κείμενο του Πρόκλου, που δεν πρέπει να γίνει δεκτό ως κατά λέξη Δημόκριτος). Η άποψή του για τη γλώσσα ως φαινομένου που μεταβάλλεται στην ανθρώπινη εξέλιξη είναι συνεπής με ό,τι ξέρουμε για τη γενική του προσέγγιση στην ανάπτυξη τη κοινωνίας. Ενώ είναι δυνατό να υπερβάλλουμε την επίδραση του Δημόκριτου στις μεταγενέστερες ελληνικές προσεγγίσεις στην ανθρωπολογία, υπάρχει αρκετή μαρτυρία για να δείξουμε ότι υποστήριζε, και αναμφίβολα ενθάρρυνε, την ιδέα ότι ο πολιτισμός πρέπει να εξηγηθεί με όρους εμπειρικούς και υλιστικούς. Ο Πλάτων που δεν ονομάζει ποτέ τον Δημόκριτο, δεν συμπαθούσε την ατομική θεωρία του, αλλά έχει θεωρηθεί ότι η προϊστορία στους *Νόμους* 677a κ.ε. (πβ. *Επινομίς* 974e-976c) καθρεφτίζει σε γενικές γραμμές τον Δημόκριτο[1]. Ο Κικέρων βάζει τον Πλάτωνα και τον Δημόκριτο μαζί για τις ιδιότητες του ρυθμού τους και τις 'πάρα πολύ λαμπρές εκφάνσεις της γλώσσας' (clarissimis uerborum luminibus), κηρύσσοντάς τους πιο κοντά από τους κωμικούς ποιητές στην ποίηση (*De or.* 1.49, DK 68 A 34).

1. Cole (1967) 97-130.

10
ΤΡΑΓΩΔΙΑ

1. ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Η ιστορία της ελληνικής τραγωδίας σύμφωνα με τις μαρτυρίες που έχουμε αρχίζει το 472 π.Χ. με τους *Πέρσες* του Αισχύλου. Λίγα πράγματα γνωρίζουμε για την ως τότε σταδιοδρομία του ποιητή, όπως πενιχρές είναι και οι μαρτυρίες για έναν ή δύο από τους συγχρόνους του· μας σώζεται επίσης μια χρονολογία (536/533) για τη θέσπιση ενός αγώνα τραγωδίας στα Μεγάλα Διονύσια. Οι αρχές της τραγωδίας τοποθετούνται στον 6ο αιώνα. Τόσο περίπλοκες, ωστόσο, και ασαφείς είναι οι μαρτυρίες μας, και τόσο διαφορετικές είναι οι θεωρίες που προτάθηκαν, ώστε ο εξειδικευμένος φιλόλογος να αντιμετωπίζει αυτό το θέμα με κάποιο δέος[1].

Τα σωζόμενα έργα του Αισχύλου μας προσφέρουν στοιχεία, τα οποία επιζητούν μια ερμηνεία. Υπάρχει καταρχήν ο χορός με μια συγκεκριμένη δραματική ταυτότητα ανάλογα με τις ανάγκες του έργου. Τα χορικά άσματα είναι περίτεχνα και εκτενή· στην προ-αισχύλεια τραγωδία μάλιστα θα πρέπει να κατείχαν ακόμη μεγαλύτερη έκταση, αφού ο Αριστοτέλης μας πληροφορεί ότι ο Αισχύλος μείωσε τα χορικά και έδωσε προτεραιότητα στον απαγγελλόμενο λόγο[2]. Για τα πρωιμότερα έργα απαιτούνται μόνο δύο υποκριτές (ο καθένας τους, φυσικά, μπορούσε με αλλαγή μάσκας και κοστουμιού να υποδυθεί περισσότερους από έναν ρόλους). Λέγεται ότι ο ίδιος ο Αισχύλος πρόσθεσε τον δεύτερο υποκριτή και είτε αυτός είτε ο Σοφοκλής τον τρίτο, αφού ο Αισχύλος χρησιμοποιεί τρεις υποκριτές στα τελευταία έργα του[3]. Οι υποκριτές απαγγέλλουν ρήσεις, οι οποίες συχνά διακρίνονται για την έκταση και την τυπική μορφή τους, αλλά επίσης συνδιαλέγονται με τον κορυφαίο του χορού ή με τον άλλο υποκριτή. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά είναι τα χωρία με

1. Για βιβλιογραφία βλ. Παράρτημα.
2. *Ποιητική* 1449a17 κ.ε.
3. *Ποιητική* 1449a18 (με το σχετικό σχόλιο στην έκδοση του D.W. Lucas).

διάλογο στίχο προς στίχο, η *στιχομυθία*, η οποία σαν την αφηγηματική ρήση παραμένει μια μορφολογική σύμβαση της τραγωδίας σε όλο το χρονικό διάστημα που μπορούμε να εποπτεύσουμε και είναι πιθανόν ότι ανάγεται στις πρωιμότερες φάσεις της. Τα έργα (με εξαίρεση τον *Αγαμέμνονα*) έχουν μέτρια έκταση, λίγο παραπάνω από 1000 στίχους. Από τι είδους παραστάσεις προέρχονται τέτοια δράματα;

Είναι εύκολο να απαριθμήσουμε τις επιδράσεις που συνέβαλαν προς αυτή την κατεύθυνση. (1) Η τραγωδία αντλούσε, με λίγες εξαιρέσεις, τις υποθέσεις από τη μυθολογία. Αυτές τις ιστορίες τις είχαν πραγματευθεί οι επικοί ποιητές, ο Όμηρος, ο επικός κύκλος και άλλα χαμένα τώρα έπη· και ο Αριστοφάνης, με το αλάνθαστο ένστικτό του, θεώρησε την ομηρική πραγμάτευση του μύθου σαν πρωτόπλασμα της τραγωδίας[1]. Αλλά τον μύθο τον είχαν πραγματευθεί και οι λυρικοί ποιητές. Φαίνεται ότι, ήδη από ένα πρώιμο στάδιο, οι ύμνοι όπως και τα άλλα είδη χορικής λυρικής ποίησης περιείχαν κανονικά μια αφήγηση, την οποία ανέπτυξε σε μεγάλη κλίμακα ο Στησίχορος. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι οι μυθικές ιστορίες έφτασαν στους τραγικούς έτοιμες σε γενικές γραμμές από το έπος και τη λυρική ποίηση για τη δραματοποίησή τους. (2) Τα χορικά άσματα της τραγωδίας, σύνθετα στη μετρική τους και πλούσια στη γλώσσα τους, γραμμένα σε μια λογοτεχνική διάλεκτο που δεν είναι γνήσια Αττική (με χρήση λ.χ. του *α* της λυρικής *κοινής* γλώσσας αντί του Ιωνικού-αττικού *η*)[2] εμφανώς ανάγονται στη χορική λυρική παράδοση των Πελοποννησίων και των Ελλήνων της Δύσης· η Αττική δεν είχε μεγάλη παράδοση σε αυτό το είδος. (3) Για την επιβλητική ρητορική των απαγγελλόμενων ιαμβικών τριμέτρων θα πρέπει να στραφούμε αλλού· ο Αριστοτέλης πίστευε -δεν ξέρουμε αν επρόκειτο για εικασία- ότι το αρχικό διαλογικό μέτρο της τραγωδίας ήταν ο τροχαϊκός τετράμετρος[3]. Και ο τετράμετρος και ο τρίμετρος είχαν αναπτυχθεί στην Ιωνία, στα χέρια του Αρχίλοχου και των διαδόχων του, αλλά οι τραγικοί τρίμετροι ίσως οφείλουν περισσότερα στον Σόλωνα, ο οποίος, στην καμπή του 7ου προς τον 6ο αιώνα, είχε εξυψώσει το μέτρο σε μέσο πολιτικής προτροπής.

Είναι εύκολο να απαριθμήσουμε αυτές τις επιδράσεις· αλλά πάνω σε τι άσκησαν την επιρροή τους; Λίγοι θα συμφωνούσαν σήμερα με την άποψη του Murray για την καταγωγή της τραγωδίας από ένα τελετουργικό θρησκευτικό δράμα[4]. Ο Αριστοτέλης, δεν ξέρουμε με βάση ποια στοιχεία, πίστευε ότι

1. *Ποιητική* σε διάφορα χωρία. Μια περίφημη, αλλά χαμένη τώρα, αισχύλεια τριλογία παρακολουθούσε, όπως φαίνεται, πολύ στενά την πλοκή της *Ιλιάδας*.

2. Πρβ. Björck (1950). 3. *Ποιητική* 1449a21.

4. Για κριτική αυτής όπως και άλλων θεωριών βλ. *DTC* 174 κ.ε.

η τραγωδία δημιουργήθηκε από τους αυτοσχεδιασμούς των *ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον.* Ο διθύραμβος ήταν ένας χορικός ύμνος προς τιμήν του Διονύσου και είναι πιθανόν ότι περιείχε μια αφήγηση. Παρά την άγνοιά μας για τον πρώιμο διθύραμβο μπορούμε να υποθέσουμε ότι το βάρος της ερμηνείας έπεφτε στον κορυφαίο, ενώ η κύρια λειτουργία του χορού ήταν να απαγγέλλει συμβατικές επωδούς. Αλλά με ποιον τρόπο μια χορική παράσταση, ακόμη και αν συνοδεύεται από μιμητικές κινήσεις (την έκταση των οποίων δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε) έγινε δράμα; Υπήρχε μια παράδοση, προφανώς γνωστή στον Αριστοτέλη (μολονότι δεν αναφέρεται στα σωζόμενα έργα του), διαδεδομένη στην Ελληνιστική περίοδο και αποδεκτή από τον Οράτιο στην *Ars Poetica* (275/7), η οποία απέδιδε αυτή την εξέλιξη σε κάποιον Θέσπη από τον αγροτικό δήμο της Ικαρίας στην Αττική. Υπάρχουν πολλές ασάφειες και ποικίλες εκδοχές, αλλά θα πρέπει να υποθέσουμε ότι αυτός διαχώρισε τον εαυτό του από το χορό του οποίου ηγούνταν (δεν έχουμε μαρτυρίες για το είδος του χορού), υποδύθηκε έναν δραματικό ρόλο και απευθυνόταν στο χορό· με άλλα λόγια σταμάτησε να τραγουδά μια ιστορία και άρχισε να την παριστάνει. Εισήγαγε την καινοτομία του στην Αθήνα στα μέσα του 6ου αιώνα ή αργότερα, όπου συνέχισε τις παραστάσεις του και μετά τη θέσπιση των δραματικών αγώνων.

Ο ρόλος του ηθοποιού αρχικά σχετιζόταν στενά με το χορό. Ο ηθοποιός ονομαζόταν *ὑποκριτής,* μια λέξη με προβληματική σημασία. Ορισμένοι φιλόλογοι πιστεύουν ότι σημαίνει "ερμηνευτής": ο ηθοποιός εξηγούσε τα περίπλοκα σημεία της μυθικής ιστορίας, εν μέρει ίσως με έναν απαγγελλόμενο πρόλογο. (Αν η πρώιμη τραγωδία είχε πρόλογο είναι ένα θέμα που επίσης αμφισβητείται, αφού δύο από τα σωζόμενα έργα του Αισχύλου, μεταξύ των οποίων και το αρχαιότερο, αρχίζουν με την πάροδο του χορού). Πολλά συνηγορούν, ωστόσο, για την άποψη ότι *ὑποκριτής* σημαίνει "αποκρινόμενος". Ο ηθοποιός απαντά στις ερωτήσεις του χορού και δίνει την αφορμή για τα άσματά του. Απαντά με μια εκτενή ρήση σχετικά με την κατάστασή του· ή, άλλοτε, όταν εμφανίζεται ως αγγελιοφόρος με μια αφήγηση καταστροφικών γεγονότων, συμμετέχει σε έναν γρήγορο διάλογο με τη μορφή ερωταποκρίσεων, τη στιχομυθία. Όπως ήταν φυσικό, η μεταμόρφωση του επικεφαλής του χορού σε ηθοποιό είχε ως επακόλουθο να αποκτήσει και ο χορός μια συγκεκριμένη δραματική ταυτότητα, κάτι αρκετά εύκολο αν ένας χορός πολιτών γινόταν ο εκπρόσωπος της πόλης τους. Αυτή η εξελικτική πορεία που σκιαγραφήσαμε, μολονότι αόριστη, είναι αρκετά εύλογη. Το πρόβλημα εντούτοις περιπλέκεται από αρκετές απόψεις, όλες αμφιλεγόμενες.

Ο Θέσπης ήταν Αθηναίος, και η τραγωδία γενικά θεωρούνταν αττικό δημιούργημα. Αλλά ο Αριστοτέλης μας αναφέρει ότι κάποιοι από τους Δω-

ριείς της Πελοποννήσου έγειραν αξιώσεις ως προς τη γέννησή της[1]. Υπάρχουν πράγματι κάποιες ασαφείς μαρτυρίες αναφορικά με την τραγωδία από εκείνα ακριβώς τα μέρη της Πελοποννήσου που ήταν πλησιέστερα στην Αττική: από την Κόρινθο, τη Σικυώνα και τον Φλειούντα. Στην Κόρινθο ο Αρίων ήταν μια σημαντική μορφή στα χρόνια του Περίανδρου: η συμβολή του στην εξέλιξη του διθυράμβου από πρωτόγονο αυτοσχεδιασμό σε μια περίτεχνη μορφή τέχνης είναι αναμφισβήτητη. Ο Ηρόδοτος μας λέει αυτό και μόνο, αλλά ένας μεταγενέστερος συγγραφέας αναφέρει τον Σόλωνα στις ελεγείες του σαν πηγή για το ότι ο Αρίων "παρουσίασε το πρώτο δράμα τραγωδίας". Δεν είναι πιθανόν ότι ο Σόλων χρησιμοποίησε αυτή την έκφραση, αλλά πρέπει να είχε πει κάτι που την προκάλεσε. Το λεξικό της *Σούδας* (προφανώς ακολουθώντας τον Ηρόδοτο) αναφέρει τη συμβολή του Αρίονα στη διαμόρφωση του διθυράμβου, αλλά επίσης λέει ότι ήταν ο ευρετής του *τραγικού τρόπου*, ό,τι κι αν σημαίνει αυτό, και ότι παρουσίασε επί σκηνής "σατύρους που μιλούσαν έμμετρα"[2]. Μολονότι όλες αυτές οι μαρτυρίες είναι συγκεχυμένες (οι τελευταίες λέξεις μοιάζουν με απόσπασμα κωμωδίας)[3], ο συνδυασμός τραγωδίας, διθυράμβου και σατύρων σε μια πληροφορία οπωσδήποτε κάτι υπαινίσσεται. Στη γειτονική Σικυώνα, μας πληροφορεί ο Ηρόδοτος, ο τύραννος Κλεισθένης κατά τη διάρκεια πολέμου με το Άργος, θέλοντας να εξαλείψει τη λατρεία του Αργείου ήρωα Άδραστου, τα πάθη του οποίου τιμούσαν με *τραγικούς χορούς*, απέδωσε αυτούς τους χορούς στον Διόνυσο[4]. Ποια στοιχεία αυτών των χορών οδήγησαν το φίλο του Σοφοκλή να τους χαρακτηρίσει τραγικούς; Τέλος ο Πρατίνας από τον Φλειούντα λέγεται ότι ήταν ο πρώτος που συνέθεσε σατυρικά δράματα· και εικάζεται ότι τα εισήγαγε από τη γενέτειρά του στην Αθήνα, όπου ασχολήθηκε και με τη σύνθεση τραγωδιών στις αρχές του 5ου αιώνα. Το ένα πρόβλημα οδηγεί στο άλλο.

Δεν μπορούμε αβασάνιστα να παραβλέψουμε τις μαρτυρίες της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη. Όχι μόνο μας πληροφορεί ότι η τραγωδία γεννήθηκε *ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον*, αλλά επίσης χρησιμοποιεί, με τρόπο αινιγματικό, το επίθετο *σατυρικός*: αναφέρει ότι η τραγωδία, η οποία ξεκίνησε με σύντομους *μύθους* (πλοκές ή υποθέσεις) και "γελοία" γλώσσα απέκτησε αργά μεγαλοπρέπεια, όταν εγκατέλειψε τη σατυρική μορφή (ή παράσταση), και προσθέτει ότι ο τετράμετρος χρησιμοποιήθηκε αρχικά επειδή η ποίηση ήταν

1. *Ποιητική* 1448a29-b2.

2. Ηρόδοτος 1.23· Ιωάννης Διάκονος, *Σχολ. στον Ερμογένη*, εκδ. H. Rabe, *Rh.M.* 63 (1908) 150· *Σούδα* στο λήμμα *Ἀρίων*.

3. Πρόκειται για έναν αναπαιστικό τετράμετρο;

4. Ηρόδοτος 5. 67.

σατυρική και περισσότερο ορχηστική[1]. Είναι πιθανόν, αλλά όχι βέβαιο, ότι ο Αριστοτέλης εννοούσε πως η τραγωδία αναπτύχθηκε από το διθύραμβο που τραγουδούσε και χόρευε ένας σατυρικός χορός· αν πράγματι αυτή ήταν η άποψή του, δεν μπορούμε να ξέρουμε αν είχε δίκαιο ή όχι. Οι ανεξάρτητες από τον Αριστοτέλη μαρτυρίες για την ύπαρξη ενός σατυρικού χορού είναι λίγες ή ανύπαρκτες, αλλά είναι φυσικό να θυμηθούμε το λήμμα της *Σούδας* που συνδέει τον Αρίονα με το διθύραμβο, την τραγωδία και τους σατύρους. Σε αυτό το σημείο ξεπροβάλλει η γκροτέσκα σκιά ενός τράγου. Τα μέλη του τραγικού χορού ήταν τράγοι-τραγουδιστές *(τραγῳδοί)*. Η ονομασία αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι τραγουδούσαν φορώντας δέρματα τράγων ή με έπαθλο έναν τράγο ή στο πλαίσιο μιας θυσίας τράγων; Ή επειδή ήταν μεταμφιεσμένοι σε τραγόμορφους δαίμονες; Αυτή η άποψη μοιάζει ελκυστική, αλλά αντιμετωπίζει τη δυσκολία ότι οι Αττικοί σάτυροι ή *σιληνοί* είχαν ουρά αλόγου. Αλλά ήταν κι αυτοί τριχωτοί και φιλήδονοι· ούτε άλλωστε πρέπει να απορρίψουμε αυτόν το συσχετισμό απλώς και μόνο επειδή η τραγωδία απέκτησε τέλος σοβαρότητα και αυστηρότητα. Εκτός από τη σύγχυση και τις αβεβαιότητες που δημιουργούν οι σχετικές με τους σατύρους μαρτυρίες βρισκόμαστε αντιμέτωποι και με ένα καίριο δίλημμα. Το γεγονός ότι στους τραγικούς αγώνες τρεις τραγωδίες ακολουθούνταν από ένα σατυρικό δράμα, ότι τα σατυρικά δράματα και τις τραγωδίες τα συνέθεταν οι ίδιοι ποιητές, αντλώντας από μια κοινή πηγή και τηρώντας τις ίδιες σε γενικές γραμμές συμβάσεις, σαφώς υποδηλώνει, αν δεν αποδεικνύει, ότι οι δύο αυτές δραματικές μορφές συνδέονταν γενετικά. Από την άλλη πλευρά, τα μέλη του σατυρικού χορού είχαν ήδη το προσωπείο και τη δραματική τους ταυτότητα, αυτή των σατύρων, κάτι που θα αποτελούσε σοβαρό εμπόδιο στο δραματικό επαναχαρακτηρισμό τους για να εμφανιστούν ως γέροντες (ή οτιδήποτε άλλο)· και μπορεί να υποστηριχθεί ότι από έναν σατυρικό χορό δεν μπορεί να αναπτυχθεί κανένα άλλο είδος δράματος εκτός από το σατυρικό δράμα — όπως και πράγματι αναπτύχθηκε, πιθανόν στον Φλειούντα. Είναι άδηλο: με βάση τις μαρτυρίες που διαθέτουμε δεν μπορούμε ούτε να καθορίσουμε το βαθμό στον οποίο οι χορικές παραστάσεις στην Πελοπόννησο είχαν προσεγγίσει το δράμα ούτε και να απαντήσουμε στο ερώτημα αν ο διθύραμβος και η τραγωδία είχαν ένα κοινό σατυρικό παρελθόν με το σατυρικό δράμα.

Και τα τρία είδη -τραγωδία, σατυρικό δράμα και κωμωδία- ήταν από την αρχή και παρέμειναν τμήμα της λατρείας του Διονύσου. Οι μύθοι που τραγούδησε ο διθύραμβος και έπειτα δραματοποίησε η τραγωδία είναι πιθανόν ότι αρχικά αντλούνταν από τη διονυσιακή παράδοση, αλλά αυτή δεν ήταν ανεξάντλητη. Η παροιμιακή έκφραση *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον*, "καμιά σχέ-

1. *Ποιητική* 1449a20, 22.

ση με τον Διόνυσο", δηλώνει ίσως ότι η εισαγωγή μη διονυσιακών μύθων ξεσήκωσε διαμαρτυρίες, αλλά αυτό είναι πιθανόν ότι συνέβη αρκετά νωρίς σε δύο επίπεδα. Στο επίπεδο της υπόθεσης η τραγωδία απομακρύνθηκε από τον Διόνυσο· αλλά η φύση και ο χαρακτήρας της, η ψυχολογική της αποτελεσματικότητα καθορίζονταν άραγε ακόμη σε κάποιον βαθμό από τη σχέση της με τη διονυσιακή λατρεία; Η ύπαρξη ενός πολιτικού παράγοντα είναι σχεδόν προφανής. Η λατρεία του Διονύσου ήταν δημοφιλής και θα υποστηρίχθηκε από τυράννους που αναζητούσαν λαϊκά ερείσματα, ίσως σαν αντίβαρο στις καθιερωμένες λατρείες που βρίσκονταν υπό τον έλεγχο των αριστοκρατών. Κάποιες ενδείξεις μιας τέτοιας πραγματικότητας έχουμε ήδη διαπιστώσει στην Κόρινθο και στη Σικυώνα· και στην Αθήνα η καθιέρωση της τραγωδίας σαφώς όφειλε πολλά στον Πεισίστρατο και τους γιους του (υπό την προστασία των οποίων ο Λάσος από την Ερμιόνη έδρασε στον τομέα του διθυράμβου). Θα ήταν ίσως άδικο να θεωρήσουμε ότι τα κίνητρά τους ήταν καθαρά πολιτικά και ότι δεν είχαν ειλικρινές ενδιαφέρον να προαγάγουν αυτές τις νέες εξελίξεις στην παραδοσιακή χορική ποίηση, που ήταν τόσο στενά συνδεδεμένη με τη λατρευτική ζωή της αρχαϊκής Ελλάδας. Το πιθανόν όμως είναι ότι η περίοδος κατά την οποία η τραγωδία αποκτά εκείνο το μεγαλείο και τη σοβαρότητα στα οποία αναφέρεται ο Αριστοτέλης είναι η περίοδος της δημοκρατίας του Κλεισθένη· και μπορούμε να κάνουμε εικασίες, έστω και παρακινδυνευμένες, για την επιρροή που άσκησε στην τραγωδία το νέο κοινωνικό κλίμα, όπου η ευθύνη για τις σοβαρές αποφάσεις ανήκε στο σώμα των πολιτών που συγκεντρώνονταν στην Εκκλησία – κι έπειτα, στις γιορτές, συναντιόνταν στο θέατρο του Διονύσου για να ακούσουν και να παρακολουθήσουν τις τραγωδίες.

Ασφαλώς, ως το 472 η τραγωδία είχε αποκτήσει το σοβαρό, πολιτικό (με κάποια έννοια) και θρησκευτικό χαρακτήρα της. Θρησκευτική βέβαια πάντα υπήρξε στο βαθμό που αποτελούσε (όπως και η κωμωδία) τμήμα μιας λατρείας· αναμφίβολα στη λατρεία όφειλε αυτές τις μάσκες, οι οποίες σταδιακά γίνονταν όλο και λιγότερο κατάλληλες για το είδος των δραμάτων που συνέθεταν οι ποιητές. Δεν μπορούμε όμως να υποστηρίξουμε με απόλυτη βεβαιότητα ότι η τραγωδία δεν αποτελούσε η ίδια μια τελετουργική πράξη[1], επειδή δεν παρουσιάζει την αυστηρή επανάληψη που χαρακτηρίζει τη λατρεία, μολονότι οι τραγωδίες πράγματι ενσωμάτωναν τελετουργικά στοιχεία, αν το απαιτούσε η δράση (και τα στάσιμα συχνά έχουν τη μορφή ύμνων και χρησιμοποιούν τη γλώσσα τους). Ούτε θα έπρεπε να αποδώσουμε στον Διόνυσο συγχρόνως και τον αρχικό "γελοίο" χαρακτήρα της τραγωδίας αλλά και την κατοπινή της σοβαρότητα, την οποία όφειλε σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό στο

1. Πβ. Vickers (1973) 41 κ.ε.

γεγονός ότι χρησιμοποιούσε και ερμήνευε μύθους εμπνευσμένους από τη θρησκεία και παρουσιασμένους με τρόπο λυρικό μέσα σε λατρευτικά συμφραζόμενα, όπως επίσης και σε μια παράδοση σκέψης πάνω στα μεγάλα ζητήματα της ανθρώπινης μοίρας και της θεϊκής εξουσίας, που κληροδοτήθηκαν στους τραγικούς από στοχαστές σαν τον Ησίοδο και τον Σόλωνα. Μέσα από αυτούς η παράδοση φτάνει στον Αισχύλο.

Πόσα όφειλε η τραγωδία στη μεγαλοφυία του Αισχύλου, πόσο δίκαιο είχε ο Murray να τον αποκαλέσει "δημιουργό της τραγωδίας" δεν είναι κάτι που μπορεί να αποδειχθεί, αφού γνωρίζουμε τόσο λίγα για τους προγενεστέρους και τους συγχρόνους του[1]. Είναι απλώς πιθανόν ότι τέσσερις μυθολογικοί τίτλοι έργων (ανάμεσά τους ένας *Πενθέας*) που αποδίδονται στον Θέσπη είναι γνήσιοι, αλλά τίποτα δεν μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα για το χαρακτήρα αυτών των δραμάτων. Ο Χοιρίλος είναι για μας σχεδόν ένα απλό όνομα: μαθαίνουμε ότι συμμετείχε σε δραματικό αγώνα στα 499/96 μαζί με τον Πρατίνα και τον Αισχύλο. Για τον Πρατίνα λέγεται ότι 32 από τα 50 δράματά του ήταν σατυρικά, πράγμα που, αν αληθεύει, σημαίνει ότι δεν δούλεψε αποκλειστικά μέσα στο κανονικό αττικό σχήμα του 5ου αιώνα. Με το όνομά του μας παραδίδεται ένα πολύ ενδιαφέρον απόσπασμα, στο οποίο ένας χορός σατύρων διαμαρτύρεται γιατί τα λόγια τους τα πνίγει η συνοδεία του αυλού. Είναι απλή εικασία και μόνο ότι το απόσπασμα αυτό ανήκει σε σατυρικό δράμα και όχι στη λυρική ποίηση, και έχει πρόσφατα υποστηριχθεί, με μεγάλη πιθανοφάνεια, ότι στην πραγματικότητα ανήκει στον όψιμο 5ο αιώνα και εσφαλμένα έχει αποδοθεί στον Πρατίνα[2]. Για τον Φρύνιχο, ο οποίος κέρδισε την πρώτη του νίκη το 511/508 και θα πρέπει να ήταν μεγαλύτερος από τον Αισχύλο, γνωρίζουμε λίγο περισσότερα και σχηματίζουμε την εντύπωση πως ήταν μια σημαντική μορφή. Το 493, όταν επώνυμος άρχων ήταν ο Θεμιστοκλής, δίδαξε την τραγωδία *Μιλήτου άλωσις* και γι' αυτό του το έργο, μας λέει ο Ηρόδοτος, καταδικάστηκε από τους Αθηναίους σε πρόστιμο, γιατί " θύμισε στους πολίτες τις δυστυχίες τους"[3]. Το 476 (πιθανόν), με χορηγό τον Θεμιστοκλή, κέρδισε το πρώτο βραβείο με τις *Φοίνισσες,* που είχαν ως θέμα τη ναυμαχία στη Σαλαμίνα. Επίσης συνέθεσε δράματα πάνω στα γνωστά μυθολογικά θέματα, για τις Δαναΐδες, για τον Ακταίωνα και άλλους. Από τον Αριστοφάνη μαθαίνουμε ότι τα τραγούδια του ήταν ακόμη δημοφιλή στον όψιμο 5ο αιώνα[4]. Αυτό όμως δεν αποτελεί λόγο για να δεχθούμε ότι τα έργα

1. Για βιβλιογραφία βλ. Παράρτημα.
2. Πβ. Lloyd-Jones (βλ. Παράρτημα) 15-18.
3. Ηρόδοτος 6.21.
4. *Σφήκες* 220· *Όρνιθες* 748 κ.ε.

του ήταν περισσότερο λυρικά παρά δραματικά. Τι είδους δράματα συνέθεσε και με τι τραγικό περιεχόμενο δεν γνωρίζουμε[1], εκτός από το ότι δύο φορές πραγματεύθηκε σύγχρονα θέματα και προετοίμασε έτσι το δρόμο για τους *Πέρσες* του Αισχύλου.

2. Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Όποιος θέτει το ερώτημα «τι ήταν τελικά η αρχαία ελληνική τραγωδία; ποια ήταν η εντύπωση που δημιουργούσε στο κοινό της;» θα διαπιστώσει ότι η προσπάθεια να δοθούν απαντήσεις αποβαίνει αρκετά απογοητευτική. Διότι είμαστε δέσμιοι των αρχαίων μαρτυριών, οι οποίες είναι λιγότερες από ό,τι θα επιθυμούσαμε, συχνά πολύ μεταγενέστερες της εποχής που κυρίως μας ενδιαφέρει (5ος π.Χ. αι.) και σχεδόν πάντα δυσερμήνευτες. Υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός κρίσιμων ερωτημάτων στα οποία δεν μπορούμε να απαντήσουμε χωρίς κάποιες υποθέσεις ούτε χωρίς την προκαταβολική αποδοχή κάποιων θέσεων, των οποίων την εγκυρότητα δεν είμαστε σε θέση να ελέγξουμε πλήρως. Και όμως έχει μεγάλη σημασία η διατύπωση αυτών των ερωτημάτων, αφού, στην αντίθετη περίπτωση, τα κείμενα της ελληνικής τραγωδίας είναι καταδικασμένα να μείνουν ανενεργά, σαν μουσικές παρτιτούρες τις οποίες δεν μπορούμε κι ούτε επιχειρούμε να εκτελέσουμε· γιατί, εφόσον αυτά τα κείμενα έχουν γραφεί για να παρασταθούν, το ύφος και τα συμφραζόμενα των αρχαίων παραστάσεων είναι βασικά για την κατανόηση των κειμένων.

Μπορούμε σε γενικές γραμμές να ταξινομήσουμε τις πηγές μας σε τρεις κατηγορίες: ευρήματα και συμπεράσματα της αρχαιολογικής έρευνας, μεταγενέστερη παράδοση για το θέατρο και τα ίδια τα κείμενα. Κάθε κατηγορία κρύβει τις δικές της παγίδες. Οι αρχαιολογικές μαρτυρίες αποτελούνται με τη σειρά τους από δύο μάλλον διαφορετικά είδη. Το πρώτο στηρίζεται στα συμπεράσματα που μπορούν να εξαχθούν από τις ανασκαφές στα αρχαία θέατρα, το δεύτερο στην ερμηνεία παραστάσεων με θέμα το θέατρο που εμφανίζονται στην αττική αγγειογραφία του 5ου αι. (και σε μικρότερο βαθμό στην αγγειογραφία άλλων περιοχών), καθώς και σε ανάγλυφα και σε τερακότες του όψιμου 5ου και 4ου αιώνα.

Το πρώτο λιθόκτιστο θέατρο στην Αθήνα ήταν έργο του ύστερου 4ου αιώνα, εκείνης της δεκαετίας που είδε την Αθήνα να υποκύπτει στη μακεδονική κυριαρχία· το θέατρο αυτό ανακατασκευάστηκε σχεδόν εξολοκλήρου τις

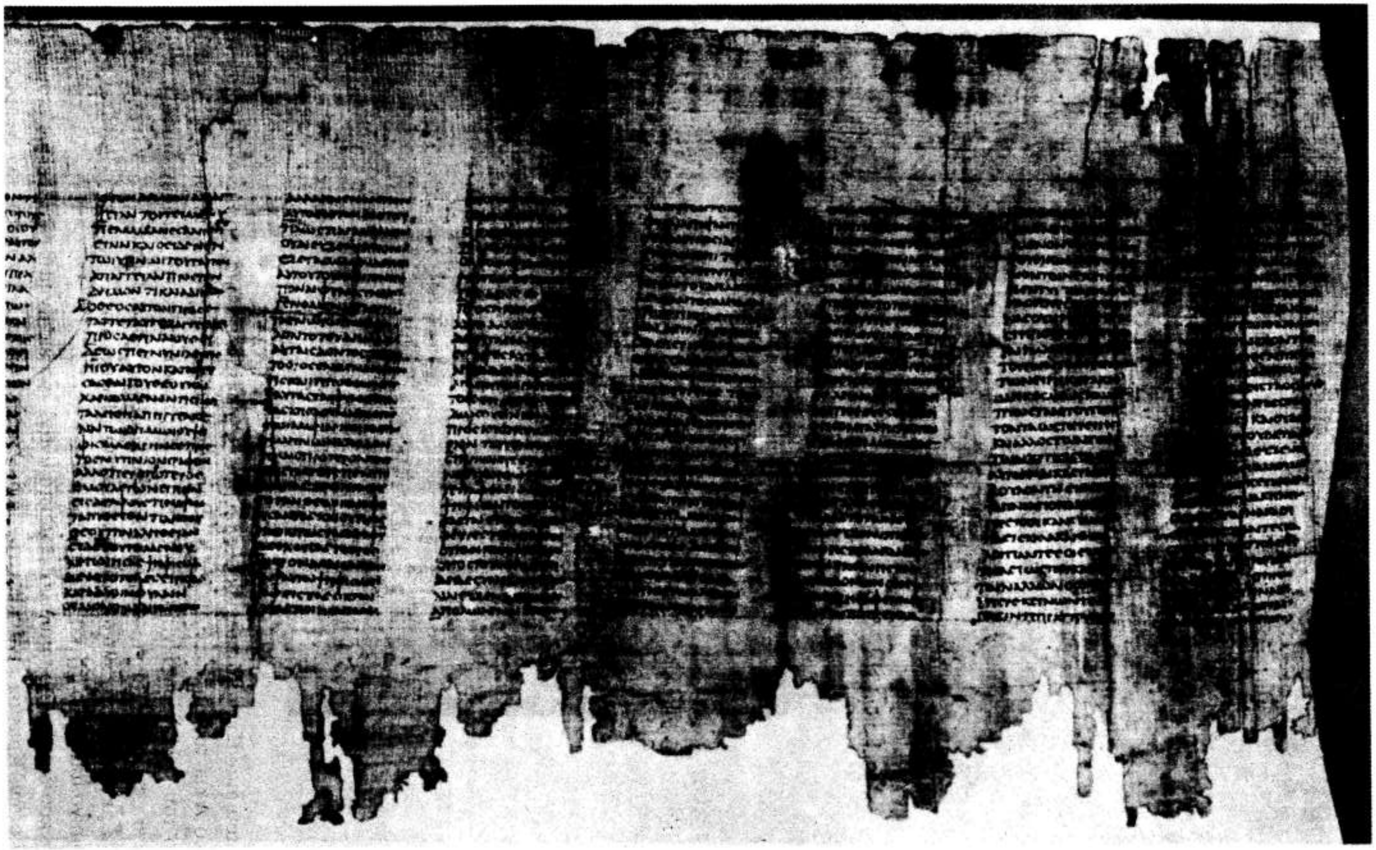
1. Εκτός αν του αποδώσουμε ένα παπυρικό απόσπασμα που περιλαμβάνει τμήμα μιας τραγωδίας πάνω στην ιστορία του Γύγη (πβ. Ηρόδοτος 1.8 κ.ε.). Οι φιλόλογοι δεν συμφωνούν σχετικά με το αν πρόκειται για έργο των αρχών του 5ου αι. ή της Ελληνιστικής περιόδου. Για βιβλιογραφία βλ. Παράρτημα.



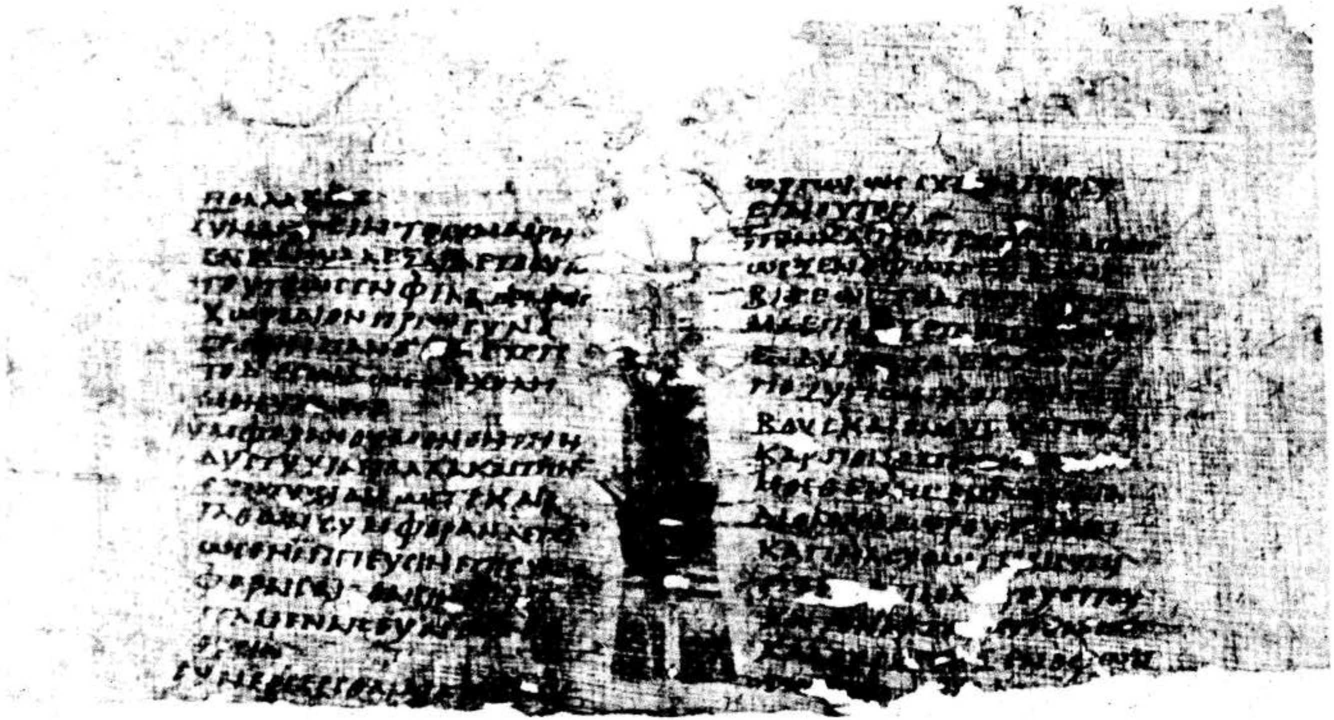


Ια Αγόρι που διαβάζει από κύλινδρο παπύρου. Θραύσμα ερυθρόμορφης κύλικας από το ζωγράφο Ακεστορίδη, περ. 400 π.Χ. Όπως συμβαίνει συχνά σε τέτοιους πίνακες, το κείμενο του κυλίνδρου δεν παριστάνεται ρεαλιστικά, γι' αυτό και δεν διαβάζεται: τα γράμματα μεγεθύνονται και η γραφή προχωρά μάλλον στο πλάτος του κυλίνδρου παρά σε στήλες κάθετες στο πλάτος του (όπως στον Πίνακα ΙΙ). Το κείμενο φαίνεται ότι είναι παρμένο από μυθολογικό εγχειρίδιο.

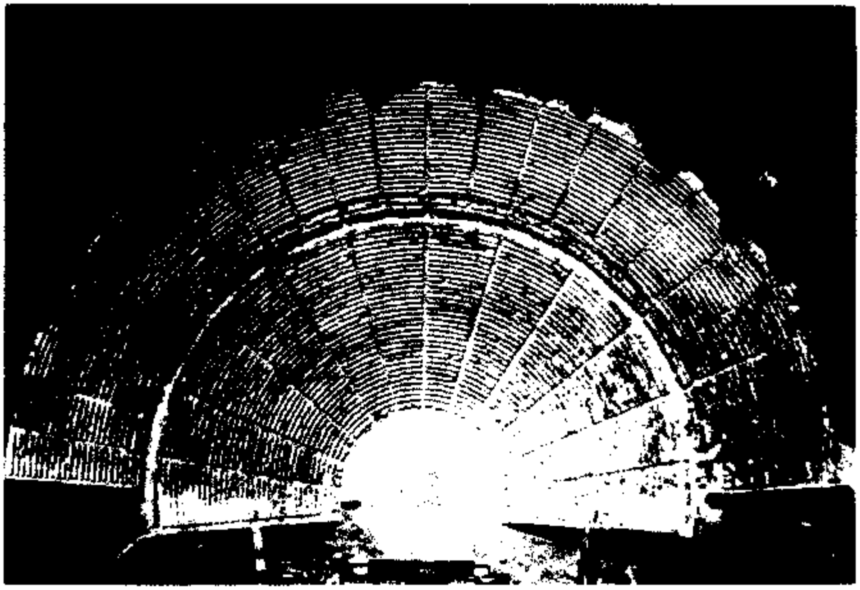
Ιβ Κορίτσι που διαβάζει: μαρμάρινο επιτάφιο ανάγλυφο εις μνήμη της Αβείτας, που πέθανε δέκα ετών. Κρατάει πινακίδα στην ποδιά της, κι υπάρχει ανοικτός κύλινδρος στο αναλόγιο μπροστά της.

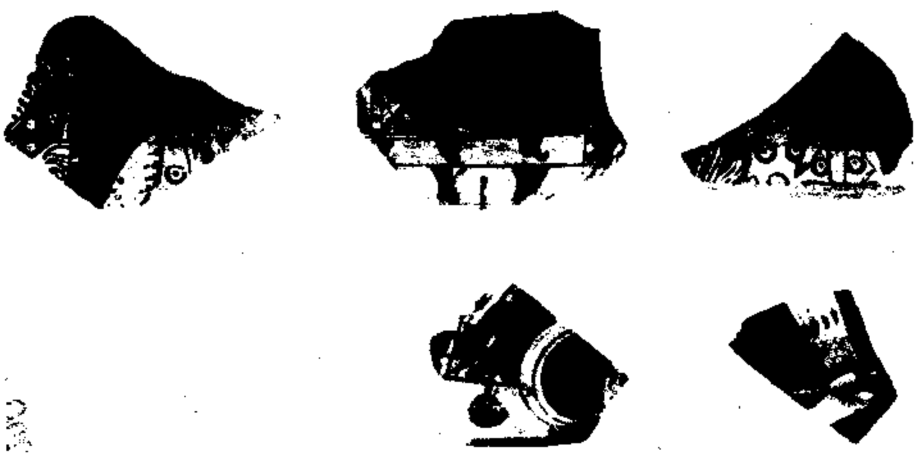


II Τμήμα παπυρικού κυλίνδρου που δείχνει τη χαρακτηριστική διαίρεση του κειμένου σε στήλες. Είναι το περίφημο αντίγραφο των λόγων του Υπερείδη, χρονολογείται από τον 2ο αι. μ.Χ. και είναι η κύρια πηγή για το κείμενο αυτού του συγγραφέα.



III Φύλλο ανοιχτού παπυρικού κώδικα, που δείχνει το σχοινί δεσίματος στο κέντρο του φύλλου. Το κείμενο είναι μέρος ενός γλωσσαρίου που αντιγράφτηκε τον 6ο αιώνα μ.Χ.





IVα Επίδαυρος· το θέατρο από ψηλά.

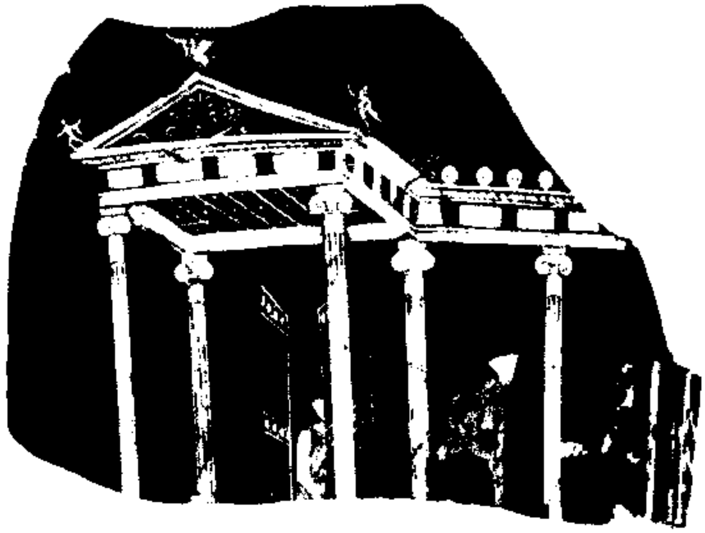
IVβ Θραύσματα υδρίας που βρέθηκε στην Κόρινθο και δείχνουν έναν αυλητή και μορφές ντυμένες με ασιατική περιβολή.





Vα Ερυθρόμορφη πελίκη από το Cervetri που δείχνει ηθοποιούς να ντύνονται στις πρόβες, περ. 430 π.Χ.

Vβ Ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας που δείχνει ηθοποιούς να ντύνονται στις πρόβες, περ. 460 π.Χ.

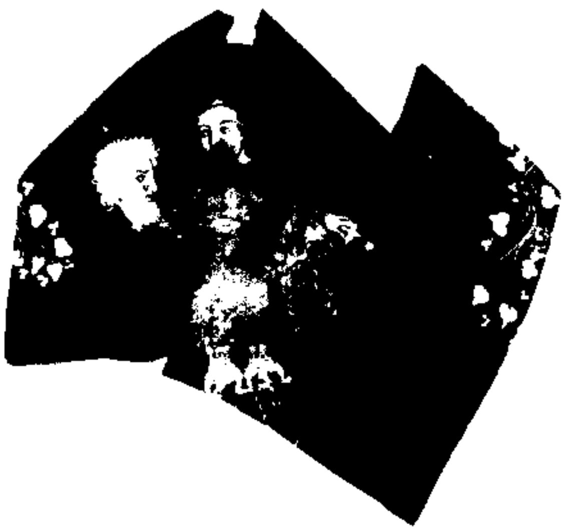




VIα Πολύχρωμο αγγείο, περ. 350 π.Χ., από τον Τάραντα. Φαίνεται ότι δείχνει ζωγραφισμένο μάλλον το πίσω μέρος της σκηνής για κάποιο θεατρικό έργο, παρά τη σκηνή.

VIβ Τοιχογραφία από το Ηράκλειο (Herculaneum), ίσως αντίγραφο ελληνικού έργου, περ. 300 π.Χ., που δείχνει έναν ηθοποιό και το προσωπείο του.

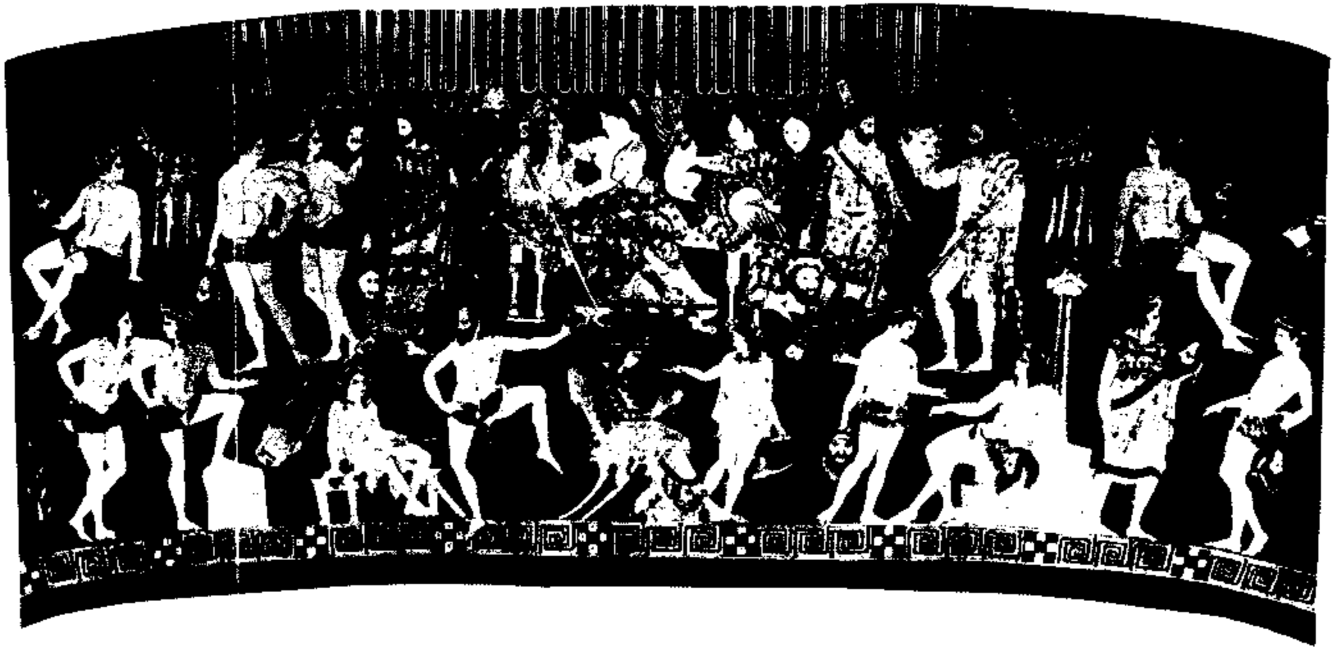




VIIα Ερυθρόμορφη οινοχόη από την Αθήνα, περ. 470-460 π.Χ., η οποία δείχνει προσωπείο τραγικής ηρωίδας.

VIIβ Ερυθρόμορφο αγγείο από την Αθήνα, περ. 400 π.Χ., το οποίο δείχνει γυναικείο τραγικό προσωπείο.

VIIγ Πολύχρωμο αγγείο, περ. 340 π.Χ., από τον Τάραντα, το οποίο δείχνει έναν ηθοποιό που κρατά το προσωπείο του.



VIII. Το αγγείο του Προνόμου: ερυθρόμορφος ελικωτός κρατήρας από την Αθήνα, περ. 400 π.Χ., ο οποίος δείχνει ηθοποιούς, χορό σατύρων, έναν *αυλητή*, το θεατρικό συγγραφέα κι ένα λυράρη.

επόμενες δεκαετίες. Οι πρωιμότερες παραστάσεις, και συνεπώς όλες εκείνης της εποχής η οποία κυρίως μας απασχολεί, δίνονταν σε πρόχειρες ξύλινες κατασκευές, οι οποίες δεν άφησαν παρά ελάχιστα ή καθόλου ίχνη για τους αρχαιολόγους. Η μεταγενέστερη παράδοση συνέδεσε τις πρωιμότερες παραστάσεις τραγωδίας στην Αθήνα με την *αγορά*. Δεν έχουμε λόγους να αμφισβητήσουμε αυτή την παράδοση, αλλά η υπερυψωμένη εξέδρα για τους ερμηνευτές και οι ξύλινες κερκίδες για το κοινό δεν άφησαν κανένα ίχνος. Στο μεγαλύτερο μέρος του 5ου αιώνα οι παραστάσεις ανεβάζονταν στο θέατρο του Διονύσου στους πρόποδες της νότιας πλαγιάς της Ακρόπολης, όπου για το σκοπό αυτό ισοπεδώθηκε μια έκταση και υποστηρίχθηκε με ένα λίθινο αναλημματικό τοίχο, αλλά το θεατρικό οικοδόμημα, η *σκηνή*, ήταν στα τέλη του αιώνα ακόμη ξύλινο πάνω σε πέτρινα θεμέλια, και ελάχιστες είναι οι ασφαλείς πληροφορίες που μπορούμε να εξαγάγουμε για τη μορφή του από τα υπολείμματα των θεμελίων. Οι μαρτυρίες των αγγειογραφιών και των άλλων απεικονίσεων είναι καλύτερες, μολονότι ισχνές. Θεατρικές απεικονίσεις που αναμφίβολα παριστάνουν ηθοποιούς και μέλη του χορού εκτός σκηνής, πριν ή μετά την παράσταση, είναι τόσο πρώιμες όσο τα πρώτα σωζόμενα έργα του Αισχύλου (ίσως και προγενέστερες), κι έχουμε έναν αριθμό τέτοιων απεικονίσεων που καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος του 5ου αιώνα. Αλλά είναι προβληματικό να αποφασίσουμε ποιες απεικονίσεις έχουν άμεση σχέση με το θέατρο: δεν είναι ποτέ εύκολη η διάκριση των παραστάσεων με ηθοποιούς που υποδύονται ρόλους από το ηρωικό ρεπερτόριο της ελληνικής τραγωδίας από τις σκηνές που απεικονίζουν τις ίδιες τις ηρωικές μορφές, κι ενώ ο καλλιτέχνης έχει ίσως επηρεαστεί από τη θεατρική παράσταση ως προς τον τρόπο που φαντάζεται τη συγκεκριμένη σκηνή. Τη βεβαιότητα ότι αυτό που απεικονίζεται είναι μια σκηνή με ηθοποιούς και όχι με μυθικές μορφές μπορούν να μας την προσφέρουν μόνο κάποια αναντίρρητα θεατρικά στοιχεία (σκηνές ενδυμασίας, μάσκες που δεν δημιουργούν καμιά αμφιβολία ή η μορφή του *αυλητή*, του μουσικού που έπαιζε το διπλό αυλό, ο οποίος συνόδευε το τραγούδι στην ελληνική τραγωδία). Αλλά ακόμη και σε αυτή την περίπτωση θα πρέπει να υπολογίζουμε και το στοιχείο της φαντασίας του καλλιτέχνη όπως και τις συμβάσεις της τέχνης του.

Με τις μαρτυρίες της μεταγενέστερης παράδοσης τα προβλήματα είναι πάλι διαφορετικά. Εδώ, με την εξαίρεση του Αριστοτέλη, έχουμε να κάνουμε με αρχαιοδίφες, ανθρώπους της ελληνιστικής ή ρωμαϊκής εποχής που συνέλεγαν ποικίλες πληροφορίες, σχεδόν αποκλειστικά από τα προσωπικά τους διαβάσματα, με σκοπό να συντάξουν εγκυκλοπαίδειες ή να γράψουν σχόλια, τα οποία θα βοηθούσαν στην κατανόηση του χαμένου παρελθόντος. Για τους περισσότερους μπορούμε να θεωρήσουμε ότι οι άμεσες γνώσεις τους, ακόμα

και για το σύγχρονό τους θέατρο, είναι ελάχιστες και, εφόσον δεν έχουμε τη δυνατότητα να διαβάσουμε τις πηγές τους, δεν μπορούμε να βεβαιωθούμε για την αξιοπιστία τους: συχνά δεν γνωρίζουμε ακόμη και την περίοδο στην οποία αναφέρονται οι πληροφορίες τους, κι αυτό το τελευταίο είναι κρίσιμο, επειδή οι θεατρικές παραγωγές και τα ίδια τα έργα που ανεβάζονταν είχαν αλλάξει ριζικά ήδη, ας πούμε, με το 2ο π.Χ. αιώνα, πόσο μάλλον τον 2ο ή 3ο μ.Χ. Οι μαρτυρίες τους δεν πρέπει ποτέ να χρησιμοποιούνται για να αντικρούσουν τις αντίστοιχες αρχαιολογικές, μπορούν όμως κάποτε να καλύψουν τα κενά τους.

Η τελευταία κατηγορία, τα ίδια τα δραματικά κείμενα, θέτει προβλήματα παρόμοια με αυτά που αντιμετωπίζουμε όταν επιχειρούμε να ερμηνεύσουμε τις αγγειογραφίες: πώς είναι δυνατόν να ξεχωρίσουμε αυτό που συνέβαινε πράγματι στη σκηνή, ως θεατρικό γεγονός, μπροστά στα μάτια του θεατή από εκείνο που αυτός καλούνταν να συμπληρώσει με τη βοήθεια της γλωσσικής έκφρασης; Σε ένα θέατρο που χρησιμοποιεί μάσκες, όπως ήταν το αρχαίο ελληνικό, είναι αρκετά προφανές ότι ορισμένα πράγματα που αναφέρονται στο θεατρικό κείμενο, όπως είναι το δάκρυ και το χαμόγελο, υφίστανται μόνο στο επίπεδο της γλώσσας και της χειρονομίας και «δεν συμβαίνουν» με την κυριολεκτική έννοια. Αλλά πώς μπορούμε να αποφασίσουμε, λ.χ., σε ποιο βαθμό το σκηνικό της παρόδου του *Ίωνα*, τα γλυπτά δηλαδή του δελφικού ναού, τις λεπτομέρειες των οποίων περιγράφει ο χορός με τόση συγκίνηση, ή η πολύπλοκη διαμόρφωση της σπηλιάς του Φιλοκτήτη στον Σοφοκλή αναπαριστάνονταν πραγματικά στη σκηνική κατασκευή του θεάτρου στον όψιμο 5ο αι.; Τι γινόταν με την παρουσίαση δραματικών γεγονότων όπως είναι ο σεισμός στον *Προμηθέα Δεσμώτη* ή όταν, λ.χ., στον *Ορέστη* του Ευριπίδη ο ήρωας εκτοξεύει τα βέλη του κατά των Ερινύων στη διάρκεια της σκηνής της μανίας[1]; Όπως θα δούμε αυτά τα ερωτήματα δεν είναι εύκολο να απαντηθούν.

Το πρώτο πράγμα που πρέπει να λάβουμε υπόψη στην προσπάθειά μας να εκτιμήσουμε τη θεατρική εμπειρία του κοινού της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας είναι το γενικό πλαίσιο αυτού του βιώματος, να δούμε, δηλαδή, τη θέση του τραγικού δράματος στη ζωή της αθηναϊκής κοινωνίας. Αν και η τραγωδία δεν ήταν η ίδια μια θρησκευτική τελετουργική πράξη (βλ. σ. 350), εντούτοις αποτελούσε τμήμα της λατρείας μιας θεότητας, ένα ιερό γεγονός με καθορισμένη θέση στο θρησκευτικό ημερολόγιο της Αθήνας και καθαγιασμένο από τις επίσημες τελετουργίες που το περιστοίχιζαν (όπως η λαμπαδηφορία, κατά την οποία το άγαλμα του Διονύσου μεταφερόταν από το ναό του,

1. Ευρ. *Ίων. 184* κ.ε.· Σοφ. *Φιλ.* 15 κ.ε· Αισχ. *Προμ. Δεσμ.* 1080 κ.ε.· Ευρ. *Ορέστης* 253 κ.ε.

στο δρόμο προς τις Ελευθερές, στο ιερό του στην Αθήνα, η μεγάλη φαλλική πομπή την πρώτη μέρα των Διονυσίων και η τελετουργική θυσία για τον καθαρμό του θεάτρου), καθώς και από την αναστολή των καθημερινών δραστηριοτήτων της πόλης κατά τη διάρκεια της γιορτής. Μια δεύτερη σημαντική όψη της δραματικής εμπειρίας πηγάζει επίσης από το κοινωνικό του πλαίσιο: πρόκειται για την αναλογία με τους μεγάλους ιερούς αγώνες του ελληνικού κόσμου, όπως ήταν οι Ολυμπιακοί και οι Πυθικοί. Και στις δύο περιπτώσεις το ανταγωνιστικό πνεύμα της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας, στοιχείο ενδημικό και εν δυνάμει διαλυτικό, αναγνωριζόταν και περιβαλλόταν με ιερό ένδυμα, καθώς η λαμπρή παράθεση των καρπών του συναγωνισμού αφιερωνόταν στη λατρεία των θεών. Οι δραματικές παραστάσεις της Αθήνας, όπως οι αθλητικοί αγώνες, όφειλαν μεγάλο μέρος της σημασίας τους για όσους τους παρακολουθούσαν στο γεγονός ότι ήταν διαγωνισμοί επιτευγμάτων μπροστά στα μάτια της κοινότητας. Δραματικοί ποιητές, ηθοποιοί και χορηγοί (Αθηναίοι που έκαναν επίδειξη του πλούτου τους ξοδεύοντας αφειδώς χρήματα για τα έξοδα της παράστασης) όλοι συμμετείχαν στον μεταξύ τους συναγωνισμό και οι νίκες του καθενός διακηρύσσονταν δημόσια και καταγράφονταν στα αρχεία της αθηναϊκής πόλης καθώς και σε λαμπρά ιδιωτικά μνημεία. Ο ρόλος των θεατών ήταν να προσφέρουν αναγνώριση στην εξαιρετική επίδοση του νικητή και αντίστροφα να ειρωνευτούν ανελέητα την ταπείνωση του ηττημένου.

Ο ίδιος ο αριθμός των θεατών στην Αθήνα (ίσως 15000) κατέστησε φυσική και μάλιστα απόλυτα ορθή τη θεώρηση των δραματικών παραστάσεων ως έκφραση της ενότητας του αθηναϊκού λαού και ως πράξη της κοινότητας με δύο όψεις: (α) πρόκειται για μια θρησκευτική πράξη προς τιμήν των θεών και (β) παρέχει τον αγωνιστικό χώρο για την αναγνώριση του κύρους και της υπόληψης μέσα στην πόλη. Και οι δύο όψεις αντικατοπτρίζονται στο γεγονός ότι, όπως πληροφορούμαστε από τον Αριστοτέλη, η διοργάνωση της γιορτής, των πομπών και των δραματικών παραστάσεων ήταν μια από τις κύριες αρμοδιότητες του επώνυμου άρχοντα, της ανώτατης αρχής στην Αθήνα[1]. Αυτές οι δύο όψεις των δραματικών παραστάσεων σημαίνουν επίσης ότι, μολονότι αντιπροσώπευαν κάτι ριζικά καινούργιο στη μορφή και στην παρουσίαση, εντούτοις οι τραγικοί αγώνες είχαν τις ρίζες τους στην παράδοση. Τα ίδια τα δράματα όχι μόνο αντλούν σε μεγάλο βαθμό τις υποθέσεις τους από παραδοσιακούς μύθους και θρησκευτικές παραδόσεις, που έδιναν στους μύθους μεγάλο μέρος του νοήματός τους, αλλά και με τη δραματοποίηση της ηρωικής πάλης και ανθρώπου με άνθρωπο και της ανθρωπότητας με όλα όσα της είναι

1. Αριστοτέλη, *Αθ. Πολ.* 56.2-5.

ξένα συμβάλλουν στην ενίσχυση των παραδοσιακών αξιών της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας, ακόμη κι αν αυτές την ίδια στιγμή υποβάλλονται σε εξονυχιστικό έλεγχο με τη διαρκή ανάπλαση του μύθου. Για ολόκληρη την κοινότητα, η οποία αντιπροσωπευόταν από το θεατρικό κοινό, οι παραστάσεις τραγωδίας αποτελούν μια σύζευξη του παραδοσιακού παρελθόντος με ένα καινούργιο ανανεωτικό παρόν.

Αυτά προκειμένου να εκφράσουμε τη διπλή όψη παρελθόντος και παρόντος, παράδοσης και αλλαγής με κοινωνιολογικούς όρους. Μπορούμε να δούμε αυτή τη διπλή όψη να αποτυπώνεται εξίσου καθαρά στα συγκεκριμένα στοιχεία του χώρου και των συνθηκών της παράστασης. Το κέντρο του θεατρικού χώρου είναι η επίπεδη κυκλική έκταση της ορχήστρας, το δάπεδο για την όρχηση· στην Αθήνα έχει καταστραφεί με την αναδιαμόρφωση του θεάτρου του Διονύσου για μεταγενέστερα είδη παραστάσεων, αλλά διασώζεται αμετάβλητη στο καλύτερα διατηρημένο ελληνικό θέατρο, το θέατρο της Επιδαύρου (πίν. IVα). Χτίστηκε πιθανόν όχι νωρίτερα από τον 3ο π.Χ. αιώνα σε σχέδια του άλλως άγνωστου αρχιτέκτονα Πολύκλειτου, αλλά ήταν ήδη περίφημο στην όψιμη αρχαιότητα για την ομορφιά και τη συμμετρία της αρχιτεκτονικής του σύνθεσης[1]. Η ορχήστρα είναι το εστιακό σημείο του όλου σχεδίου. Η διάμετρός της είναι περίπου 20 μέτρα (η ορχήστρα στην Αθήνα ήταν λίγο μεγαλύτερη) και σχεδόν στα δύο τρίτα της περιβάλλεται από κερκίδες για το κοινό σε σχήμα ανεστραμμένου κόλουρου κώνου. Η καταγωγή της ορχήστρας είναι πολύ παλαιότερη από αυτήν του δράματος· κατά πάσα πιθανότητα μπορεί να ανιχνευθεί στα κυκλικά αλώνια —εκτάσεις που ισοπεδώθηκαν πάνω σε λοφοπλαγιές— μεγάλος αριθμός των οποίων είναι διασκορπισμένος στην ελληνική ύπαιθρο. Ήταν κυρίως ο χώρος όπου αλώνιζαν το σιτάρι και αποξήραιναν σταφύλια και σύκα· αλλά ήταν συγχρόνως και μια έκταση κατάλληλη για χορό. Χορός σε κυκλικό δάπεδο με ένα πλήθος θεατών ολόγυρα απεικονίζεται στα σχέδια της ασπίδας του Αχιλλέα στην *Ιλιάδα*: ένα δάπεδο σαν αυτό που κατασκεύασε ο Δαίδαλος στην ευρύχωρη Κνωσό, στο οποίο οι χορευτές στροβιλίζονται αβίαστα (Σ 590 κ.ε.). Πάνω σε ένα τέτοιο δάπεδο κινείται ο χορός της τραγωδίας: είναι το σταθερό και βασικό στοιχείο στην κατασκευή ενός θεάτρου για δραματικές παραστάσεις. Αντίθετα το *κοῖλον* για τους θεατές μπορεί να διαφέρει σημαντικά σε σχήμα και διαμόρφωση του χώρου. Μετά την εγκατάλειψη των πρόχειρων ξύλινων καθισμάτων οι θεατές σχεδόν πάντοτε τοποθετούνταν σε μια λοφοπλαγιά που συνήθως ήταν κυρτή, αλλά συχνά κάθε άλλο παρά έμοιαζε με το συμμετρικά βαθμιδωτό και κυρτό *κοῖλον* τῆς Επιδαύρου: στο θέατρο της Αθήνας η καμπύλη του *κοίλου*

1. Παυσανίας 2. 27.5.

είναι αισθητά πιο αβαθής —αγκαλιάζει λίγο περισσότερο από το μισό της ορχήστρας— και η ακουστική του δεν θα μπορούσε ποτέ να είναι εξίσου καλή με εκείνη της Επιδαύρου, ενώ τα τοπικά θέατρα των κωμοπόλεων, όπως του Θορικού στην Αττική στα τέλη του 6ου αιώνα, θα μπορούσαν να μην είναι καθόλου συμμετρικά[1]. Ο προσανατολισμός επίσης παρουσίαζε μεγάλη ποικιλία: το θέατρο της Αθήνας έβλεπε περίπου νότια-νοτιανατολικά, ενώ το θέατρο της Επιδαύρου είχε σχεδόν διαμετρικά αντίθετο προσανατολισμό, βόρειο-βορειοανατολικό. Σε κάθε περίπτωση ο προσανατολισμός της πιο κατάλληλης πλαγιάς του λόφου καθόριζε και εκείνον του θεάτρου: στην Αθήνα το θέατρο είναι στραμμένο προς τον ιερό περίβολο του Διονύσου και τον αρχαϊκό ναό του, ενώ στην Επίδαυρο το ιερό του Ασκληπιού βρισκόταν μόνο 500 περίπου μέτρα κάτω από το θέατρο.

Το κυκλικό σχήμα της ορχήστρας σχετίζεται με τούς κυκλικούς χορούς των πρώιμων ελληνικών λαϊκών γιορτών, και αυτός ο παραδοσιακός τύπος χορού διατηρήθηκε στον κυκλικό χορό του διθυράμβου του 5ου αιώνα. Αγώνες διθυράμβου για χορούς ανδρών και αγοριών με 50 μέλη ο καθένας τους —που αντιπροσώπευαν τις 10 φυλές της Αττικής— αποτελούσαν επίσης τμήμα των γιορτών προς τιμήν του Διονύσου και φαίνεται ότι πραγματοποιούνταν στο θέατρο του Διονύσου τις ίδιες μέρες με τις δραματικές παραστάσεις. Αλλά είναι χαρακτηριστικό για το χορό της τραγωδίας ότι κινούνταν σε στοίχους, σαν στρατιωτικό άγημα που παρελαύνει, και δεν αντικατόπτριζε, με σπάνιες εξαιρέσεις, το παραδοσιακό σχήμα που είχε διατηρηθεί στον κύκλο της ορχήστρας. Ήταν επίσης πολύ μικρότερος (πιθανόν αποτελούνταν από 12 μέλη στα δράματα του Αισχύλου· από 15 στα οψιμότερα δράματα του Σοφοκλή και του Ευριπίδη) και συνεπώς είχε στη διάθεσή του αναλογικά πολύ μεγαλύτερο χώρο για να κινηθεί.

Η αίσθηση του ανοιχτού χώρου διαποτίζει τις δραματικές παραστάσεις· ανοιχτού όχι μόνο στο φως του ουρανού, με μια ολοκληρωτική απουσία τοίχων ή σκεπής που δημιουργούν ένα αίσθημα εγκλεισμού, αλλά επίσης και με ανοιχτές γραμμές που συγκλίνουν από κάθε γωνία στην πελώρια, λιτή ορχήστρα και σε ό,τι βρισκόταν πίσω από αυτήν. Με το ερώτημα σχετικά με το τι βρισκόταν πίσω αρχίζουν οι ερμηνευτικές μας δυσκολίες. Σε μια εφαπτομένη του κύκλου της ορχήστρας, αλλά τοποθετημένο λίγο πίσω από το άκρο της, βρισκόταν, τουλάχιστον από την εποχή της *Ορέστειας* (458 π.Χ.), το θεατρικό οικοδόμημα, που ονομαζόταν *σκηνή* και σε κάθε πλευρά του, ανάμεσα σε αυτό και το εμπρόσθιο άκρο του ημικυκλίου των θεατών, υπήρχαν δύο ανοιχτοί διάδρομοι από τους οποίους οι ηθοποιοί έξω από το θέατρο

1. Για τη χρονολόγηση του θεάτρου του Θορικού, βλ. T. Hackens στον Mussche κ.ά. (1965) 75-96.

μπορούσαν να μπουν στο χώρο της παράστασης. Πρόκειται για τις *εισόδους*, οι οποίες στην Επίδαυρο περνούν μέσα από επίσημες πέτρινες πύλες που σχημάτιζαν ορθή γωνία με τον αναλημματικό τοίχο του *κοίλου*. Επειδή στα τέλη του 5ου αιώνα η σκηνή στην Αθήνα ήταν κατασκευασμένη από ξύλο υπάρχουν ερωτήματα που δεν μπορούμε πολύ καλά να απαντήσουμε ως προς το ύψος και την εξωτερική της εμφάνιση, τον αριθμό θυρών και άλλων ανοιγμάτων που διέθετε και τη ζωγραφική της διακόσμηση. Ήταν μια στερεή κατασκευή, από σχετικά γερά ξύλα, που μπορούσε όμως να διαλυθεί ανάμεσα σε δύο δραματικούς αγώνες[1]· φαίνεται ότι είχε μια επίπεδη οροφή, αρκετά γερή για να αντέξει αρκετούς ηθοποιούς πάνω της, και τουλάχιστον μια δίφυλλη εξώπορτα που έβλεπε στους θεατές. Είναι πιθανόν πως από την πρώτη στιγμή ένα τέτοιο οικοδόμημα χρησίμευε σαν αποθήκη για μάσκες, κοστούμια και σκηνικά και σαν καμαρίνι για τους ηθοποιούς που ετοιμάζονταν να κάνουν την είσοδό τους. Αλλά δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι πόσο νωρίς κατέληξε να αποτελεί τμήμα του σταθερού και αποδεκτού σχήματος του θεατρικού χώρου ή ποιος ήταν ο αρχικός δραματικός χαρακτήρας του. Στο αρχαιότερο σωζόμενο έργο του Αισχύλου, τους *Πέρσες*, έχει πειστικά υποστηριχθεί ότι στο πρώτο τμήμα του έργου πρέπει να φανταστούμε ότι η δράση εκτυλίσσεται κάπως αόριστα μέσα σε ένα κτίσμα – όχι μπροστά του· αυτή είναι ασφαλώς η πιο προφανής και λιγότερο βεβιασμένη ερμηνεία των λέξεων του χορού των Περσών γερόντων που συσκέπτονται με τη μητέρα του Ξέρξη, Άτοσσα, *τόδ' ἐνεζόμενοι στέγος ἀρχαῖον* ('καθισμένοι μέσα (κοντά; πάνω;) σε αυτό το αρχαίο κτίσμα' (140 κ.ε.). Σε αυτή την περίπτωση η *σκηνή* ενδεχομένως ή δεν ήταν ακόμη τοποθετημένη πίσω από τους υποκριτές (όπως τους έβλεπαν οι θεατές) ή τουλάχιστον δεν θεωρούνταν τμήμα του δραματικού χώρου αλλά μάλλον σαν απλό τμήμα του σκηνικού εξοπλισμού χωρίς δραματική λειτουργία, όπως οι σειρές των προβολέων στο σύγχρονο θέατρο. Αλλά από τις αρχές της δεκαετίας 460/50 τουλάχιστον η σκηνή θεωρείται ότι οριοθετεί το χώρο δράσης και άλλοτε πάλι ότι αποτελεί τμήμα του. Μπορεί να αναπαριστά ένα κτίσμα (συνήθως ένα παλάτι ή ένα ναό), μια παραλία ή μια βουνοπλαγιά. Οι είσοδοι των υποκριτών πραγματοποιούνται μέσα από αυτήν και ο χώρος της δράσης τώρα σαφώς χαρακτηρίζεται ως εξωτερικός· εσωτερικές σκηνές μπορούν να παρουσιαστούν μόνο σε ταμπλό.

Είναι βολικό και φυσικό να μιλούμε για το "χώρο παράστασης", αλλά μόλις ρωτήσουμε πού βρισκόταν και πώς διακρινόταν από την ορχήστρα ξεσπά η διαμάχη. Υπάρχουν κάποιες ελάχιστες ενδείξεις, εν μέρει στα ίδια τα δράματα και εν μέρει σε κάποια ασήμαντα ίχνη στα θέατρα του Διονύσου

1. Ξενοφών, *Κύρου Παιδεία* 6.1.54.

και της Ερέτριας στην Εύβοια (5ος αι. π.Χ), ότι ο χώρος μπροστά από τη σκηνή, ανάμεσα σε αυτήν και την ορχήστρα, ήταν λίγο υπερυψωμένος πάνω από την ορχήστρα. Δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι γι' αυτό, αλλά μοιάζει να είναι η πιο εύλογη ερμηνεία των ισχνών μαρτυριών μας. Αυτό για το οποίο μπορούμε να είμαστε πεπεισμένοι είναι ότι δεν υπήρχε μια ψηλή εξέδρα για τους ηθοποιούς, 1 1/2 μέτρο ή και περισσότερο πάνω από το επίπεδο του χορού, τέτοια όπως την φαντάζονταν τον τελευταίο αιώνα όσοι επιχειρούσαν να αναπαραστήσουν τη μορφή του αρχαίου θεάτρου. Όχι μόνο τα κείμενα των δραμάτων (όπως η σκηνή στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή, 822 κ.ε. καί ιδίως 836-7, στην οποία ο χορός προσπαθεί να εμποδίσει τον αδίστακτο Κρέοντα και τους στρατιώτες του να απαγάγουν τον Οιδίποδα και την Αντιγόνη) σαφώς αποκλείουν μια τέτοια περίπτωση, αλλά και είναι πολύ πιο πειστικό να συνδέσουμε την υψηλή σκηνή με την πολύ μεταγενέστερη ελληνιστική και κυρίως ρωμαϊκή αναμόρφωση του ξύλινου σκηνικού οικοδομήματος σε μια λιθόκτιστη πρόσοψη με πολλά πατώματα. Τέτοιες κατασκευές απειλούσαν με τον όγκο τους να εξαφανίσουν τους ηθοποιούς, και για να αντιμετωπιστεί αυτός ο κίνδυνος τους τοποθέτησαν σε μια ψηλή εξέδρα (ο χορός είχε πια ουσιαστικά εξαφανιστεί από το θέατρο) και έπειτα, όπως θα δούμε, τους προσέθεταν ύψος με νέους τύπους προσωπείων και υποδημάτων για να ανταποκρίνονται στην καινούργια προοπτική. Για το αθηναϊκό θέατρο του 5ου αιώνα πρέπει να φανταστούμε τους ηθοποιούς στο μεγαλύτερο μέρος της παράστασης να μιλούν και να κινούνται μπροστά στο σκηνικό οικοδόμημα και κοντά σε αυτό πάνω σε μια χαμηλή εξέδρα. Μια λοιπόν από τις λειτουργίες του σκηνικού οικοδομήματος θα ήταν να κατευθύνει τη φωνή του ηθοποιού προς τους θεατές και να περιορίζει έτσι τις φωνητικές απαιτήσεις που του έθετε η κλίμακα του θεατρικού χώρου.

Σε αυτή, λοιπόν, την ανοιχτή έκταση το βλέμμα του θεατή μπορούσε να ταξιδέψει σε όλο το εύρος του σκηνικού χώρου και πίσω από αυτόν, ως τους πλάγιους διαδρόμους. Τα πρόσωπα μέσα σε αυτή την έκταση θα ήταν αναλογικά λίγα σε σχέση με τον διαθέσιμο χώρο, γεγονός που προσέδιδε μεγαλύτερη σπουδαιότητα στις κινήσεις τους. Η συγκεκριμένη διαμόρφωση του θεατρικού χώρου έχει σημαντικές επιπτώσεις. Το γεγονός, λ.χ., ότι οι είσοδοι και οι έξοδοι των ερμηνευτών μέσα από τις πλάγιες παρόδους είχαν μια σημαντική διάρκεια για το θεατή και γίνονταν μπροστά στα μάτια του σημαίνει ότι αποκτούσαν πρόσθετο δραματικό βάρος. Δεν ήταν στιγμιαίες μεταβάσεις από τα αθέατα παρασκήνια στο φως της σκηνής, αλλά γεγονότα με διάρκεια και σημαντική δραματική δυναμική. Μόνο αν κατανοήσουμε αυτό το γεγονός μπορούμε να εκτιμήσουμε τη δραματική στρατηγική της σκηνής, λ.χ., στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, όταν κάνει την εμφάνισή της η Ισμήνη. Την παρατεταμένη είσοδό της την αναγγέλλει και τη συνοδεύει με μια εκστα-

τική αφήγηση η αδελφή της, Αντιγόνη, η οποία περιγράφει στον τυφλό πατέρα τους, με μια προσεκτική αναφορά στις λεπτομέρειες, την εμφάνιση της μορφής που πλησιάζει, τη φοράδα που ιππεύει, το πλατύγυρο, θεσσαλικό, ταξιδιωτικό καπέλο της, ώσπου η Ισμήνη φτάνει κοντά τους και μπορεί πια να τους χαιρετήσει και τέλος να τους αγκαλιάσει (310 κ.ε.). Τέτοιες στιγμές συγκινητικής υποδοχής έρχονται σε αντίθεση με τη σιωπηλή και μη αναγγελλόμενη προσέγγιση –εξίσου όμως ορατή– προσώπων, των οποίων η είσοδος μοιάζει να αγνοείται και να απορρίπτεται, και τα οποία πιέζονται για να περάσουν τα σύνορα της σιωπής τους και να μπουν στον κόσμο του έργου. Ένα παράδειγμα τέτοιων εισόδων προσφέρουν οι συχνές αφίξεις του Ιάσονα στη *Μήδεια* του Ευριπίδη: έρχεται και φεύγει σιωπηλά, χωρίς να απευθύνει κάποιον χαιρετισμό και χωρίς κανείς να τον αποχαιρετήσει. Το δραματικό βάρος των εισόδων και των εξόδων είναι ανάλογο με τον ανοιχτό χώρο που πρόσφερε το αρχαίο ελληνικό θέατρο στο δραματουργό, ο οποίος ήταν επίσης και ο σκηνοθέτης του έργου, για να τον εκμεταλλευτεί.

Ως τμήμα του χώρου όπου εκτυλίσσεται η δράση, η *σκηνή* είναι το μέρος εκείνο μέσα στο οποίο υποτίθεται ότι συμβαίνουν ορισμένα από τα εξωσκηνικά δραματικά γεγονότα. Μολονότι δεν αληθεύει ότι ο θάνατος είναι ένα γεγονός το οποίο στην αρχαία ελληνική τραγωδία δεν μπορεί ποτέ να παρασταθεί στη σκηνή μπροστά στα μάτια του θεατή (ο θάνατος της Άλκηστης και, με μεγαλύτερη ίσως αμφισβήτηση, του Αίαντα στο φερώνυμο έργο του Σοφοκλή αποτελούν προφανείς εξαιρέσεις)[1], εντούτοις είναι χαρακτηριστικό ότι ο βίαιος θάνατος είναι πάντοτε ένα γεγονός εξωσκηνικό, κάτι που σημαίνει ότι τοποθετείται εντός *σκηνής*, ενώ το δραματικό του αποτέλεσμα επιτυγχάνεται με τις επιθανάτιες κραυγές του θύματος και το συγκρατημένο πάθος της αγγελικής ρήσης. Αλλά ο δραματουργός έχει στη διάθεσή του και μια άλλη δυνατότητα προκειμένου να δώσει βάρος σε έναν βίαιο θάνατο μέσα στο έργο του: πρόκειται για τη χρήση της εσωτερικής στημένης σκηνής. Η μεταγενέστερη παράδοση μας προσφέρει μαρτυρίες για την ύπαρξη ενός θεατρικού μηχανήματος με το όνομα *ἐκκύκλημα* (πολύ πιθανόν επρόκειτο για μια χαμηλή κυλιόμενη εξέδρα, η οποία μπορούσε να προωθηθεί προς τους θεατές μέσα από τις θύρες της σκηνής), και αρκετά χωρία στον Αριστοφάνη, στα οποία για τους σκοπούς της παρωδίας μεταφέρεται η χρήση του σε εσωτερικές σκηνές του σπιτιού ορισμένων τραγικών ποιητών, βεβαιώνουν τη χρήση του στο θέατρο του 5ου αιώνα[2]. Μπορούμε να σχηματίσουμε κάποια ιδέα για τη δραματική του λειτουργία μελετώντας δύο σκηνές. Στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, σχεδόν αμέσως μετά τις επιθανάτιες κραυγές του βασι-

1. Ευρ. *Άλκ.* 387 κ.ε.· Σοφ. *Αίας* 815-65 μαζί με 891-9.
2. Αρ. *Αχ.* 395-479· *Θεσμ.* 95-265.

λιά, ανοίγουν οι θύρες της *σκηνῆς* και ακούμε τις πρώτες λέξεις της θριαμβικής ρήσης της Κλυταιμήστρας. Στο στίχο 1379 λέει: 'και τώρα στέκω εδώ που χτύπησα, νικήτρα', και υπό το φως των υπόλοιπων μαρτυριών, είναι φανερό ότι πρέπει να φανταστούμε την Κλυταιμήστρα να στέκεται μέσα στο παλάτι πάνω από τα νεκρά σώματα του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας και να θεωρήσουμε ότι η εικόνα αυτή αποκαλύπτεται στους θεατές με την έξοδο του εκκυκλήματος. Τη σκηνή αυτή απηχεί και επαναλαμβάνει το δεύτερο δράμα της *Ορέστειας*, όπου οι θύρες ανοίγουν και πάλι (*Χοηφόροι* 973)· αυτή τη φορά όμως είναι ο Ορέστης αυτός που στέκεται πάνω από τα νεκρά σώματα της μητέρας του και του Αιγίσθου. Στον *Ηρακλή* του Ευριπίδη, στο στίχο 1029, οι πύλες του παλατιού ανοίγουν για να αποκαλύψουν μια εικόνα σφαγής και ολέθρου, που την είχαν προβλέψει η Ίρις και η Λύσσα (815 κ.ε.) και θα την περιγράψει ο αγγελιοφόρος (909 κ.ε.): ο Ηρακλής βρίσκεται σωριασμένος πάνω από τα σώματα των παιδιών του που ο ίδιος σφαγίασε κι έπειτα βαθμιαία ανακτά τις αισθήσεις του. Σε σκηνές σαν κι αυτές η εσωτερική σκηνή χρησιμοποιείται για να επιτύχει έντονες εντυπώσεις.

Η αριστοφανική παρωδία μας προσφέρει την εγκυρότερη μαρτυρία για την ύπαρξη κι ενός άλλου μηχανήματος στο θέατρο του 5ου αιώνα. Στην *Ειρήνη* (154 κ.ε.) ο Τρυγαίος ανεβαίνει στον ουρανό πετώντας πάνω σε ένα πελώριο σκαθάρι για να συναντήσει τον Δία· όπως και με το *εκκύκλημα*, η θεατρική ψευδαίσθηση διασπάται ξαφνικά με μια πανικόβλητη αποστροφή στο χειριστή του γερανού (τον *μηχανοποιό*). Η *μηχανή* μαρτυρείται επίσης στη μεταγενέστερη παράδοση σχετικά με το θέατρο, και η σκηνή στην *Ειρήνη* μοιάζει με παρωδία μιας σκηνής ενός χαμένου δράματος του Ευριπίδη, του *Βελλεροφόντη*, στην οποία ο ήρωας πετάει στον ουρανό πάνω στον Πήγασο. Στις σωζόμενες τραγωδίες είναι πιθανόν ότι χρησιμοποιούνταν για την εμφάνιση θεοτήτων, οι οποίες παρουσιάζονται να φτάνουν πετώντας στον αέρα, όπως ο Ωκεανός στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (284 κ.ε.) ή η Θέτις στην *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη (1228 κ.ε.), η Αθηνά στον *Ίωνα* (1549 κ.ε.) και οι Διόσκουροι στην *Ηλέκτρα* (1233 κ.ε.): ο Ευριπίδης σχεδόν απέκτησε κακό όνομα για τη συχνή χρήση του *ἀπὸ μηχανῆς θεοῦ*.

Ήταν σύνηθες στο θέατρο της προηγούμενης γενιάς —κι εξακολουθεί να είναι σε κάποια είδη εμπορικού θεάτρου— να καταλαμβάνεται ο σκηνικός χώρος όχι μόνο από τους ηθοποιούς, αλλά και από ένα πλήθος αντικειμένων, επίπλων, ειδών διακόσμησης κλπ., η λειτουργία των οποίων ήταν να δημιουργήσουν μια νατουραλιστική εντύπωση κατοικημένου χώρου. Αντίθετα ο σκηνικός χώρος του αρχαίου ελληνικού δράματος ήταν τελείως γυμνός: οι υποκριτές δεν χάνονταν, ούτε οι κινήσεις τους περιορίζονταν από ένα πλήθος αντικειμένων που θα όριζαν και θα καταλάμβαναν το χώρο. Σκηνικά αντικείμενα ασφαλώς χρησιμοποιούνταν, αλλά με μια συγκεκριμένη δραματική λει-

τουργία και όχι για να δημιουργήσουν την ψευδαίσθηση ατμόσφαιρας. Αυτά για την ύπαρξη των οποίων μπορούμε να έχουμε τη μεγαλύτερη βεβαιότητα είναι τα αντικείμενα όπου εστιάζεται μια διαρκής και έντονη δραματική συγκίνηση: τέτοιο, λ.χ., είναι το ρούχο μέσα στο οποίο φονεύεται ο Αγαμέμνων στην *Ορέστεια*. Συσχετίζεται αμέσως με την πορφύρα πάνω στην οποία βάδισε ο Αγαμέμνων προς το θάνατό του κι αναφέρεται διαρκώς μεταφορικά (συχνά σαν "δίχτυ") στο πρώτο δράμα, συνδέοντας το φόνο του Αγαμέμνονα με την άλωση και τη λεηλασία της Τροίας, ενώ στο δεύτερο δράμα το επιδεικνύει ο Ορέστης στους θεατές μετά το φόνο της μητέρας του (*Χο*. 980-1020). Απλώνεται μπροστά στα μάτια τους και χρησιμοποιείται στη συνέχεια σαν ορατό σύμβολο της ορθότητας της μητροκτονίας του Ορέστη[1]. Ο Σοφοκλής έχει μια ιδιαίτερη τάση να χρησιμοποιεί τέτοια αντικείμενα με έντονη συναισθηματική φόρτιση: το ξίφος του Αίαντα, το τόξο του Φιλοκτήτη, η υδρία στην οποία μεταφέρεται η τέφρα του δήθεν νεκρού Ορέστη στην αδελφή του Ηλέκτρα. Στον Αισχύλο τα σκηνικά αντικείμενα έχουν κάτι από την υπερφυσική δύναμη ενός αντικειμένου να προκαλεί από μόνο του το θάνατο και την καταστροφή και χρησιμοποιούνται κατά τρόπο παρόμοιο με κάποια αλλόκοτα ή υπερφυσικά συμβάντα, όπως είναι η παρουσία του φαντάσματος του Δαρείου πάνω στον τάφο του στους *Πέρσες* ή η σκηνή της Κασσάνδρας στον *Αγαμέμνονα*. Σε τέτοιες σκηνές άλλωστε οφείλει ο Αισχύλος σε μεγάλο βαθμό τη θεατρικότητα των έργων του. Στον Σοφοκλή από την άλλη πλευρά νιώθει κανείς ότι στα αντικείμενα αυτά καθρεφτίζονται οι ισχυροί ανθρώπινοι δεσμοί και τα συναισθήματα και γύρω από αυτά τα συναισθήματα περιστρέφεται, σε μεγάλο βαθμό, η σκηνική δράση. Η παρουσία τους στα δράματα του Ευριπίδη είναι λιγότερο εμφανής, ενώ κάποτε χρησιμοποιούνται και ειρωνικά (η ασπίδα του Έκτορα στις *Τρωάδες* 1136 κ.ε. ή το τόξο του Απόλλωνα στον *Ορέστη* 268 κ.ε. είναι λίγες περιπτώσεις σε σύγκριση με τα σοφόκλεια παραδείγματα· το τελευταίο μπορεί να είναι μάλιστα φανταστικό, αποκύημα των παρανοϊκών παραισθήσεων του Ορέστη), αλλά και στους τρεις τραγικούς το δραματικό τους αποτέλεσμα προκύπτει από την κατά κανόνα φειδωλή χρήση τους.

Ένα άλλο είδος σκηνικού εξοπλισμού, τα σύμβολα της αίγλης και της ισχύος, φαίνεται ότι χρησιμοποιούνταν. Σε αυτή την κατηγορία ανήκει το άρμα με το οποίο επιστρέφει η Κασσάνδρα από την Τροία (*Αγ*. 906) ή η άμαξα με την οποία η Κλυταιμήστρα επισκέπτεται τη δήθεν λεχώνα κόρη της

1. Ένα πρόσφατα δημοσιευμένο ερυθρόμορφο αγγείο στη Βοστώνη, χωρίς προφανή σχέση με το θέατρο, που χρονολογείται όμως στην ίδια περίοδο με την *Ορέστεια*, μας δίνει μια ιδέα για το πώς φαντάζονταν τον νεκρικό πέπλο του Αγαμέμνονα: είναι ένα σχεδόν διάφανο μακρύ ρούχο χωρίς ανοίγματα για το λαιμό και τα χέρια: πβ. Vermeule (1966) 1-22 και πίνακες 1-3· Davies (1969) 214-60.

στο αγρόκτημα όπου ζει εξόριστη (Ευρ. *Ηλέκτρα* 966, 998 κ.ε., 1135 κ.ε.). Και αυτά τα δύο έχουν μια δραματική λειτουργία –να υπογραμμίσουν την ειρωνεία της αίγλης στα συμφραζόμενα ενός βίαιου θανάτου– και είναι πολύ διαφορετικά από τα στοιχεία του ύστερου θεάτρου που αποσκοπούσαν στη δημιουργία μιας ρεαλιστικής εντύπωσης. Είναι πολύ πιο δύσκολο να έχουμε κάποια βεβαιότητα για τη χρήση σκηνικών αντικειμένων, και ζωγραφισμένου σκηνικού γενικά, η λειτουργία των οποίων είναι κυρίως ή αποκλειστικά η δημιουργία μιας συγκεκριμένης αίσθησης χώρου, η ψευδαίσθηση μιας σκηνής που προσδιορίζεται από αντικείμενα. Πώς, λ.χ., παρουσιάστηκε στη σκηνή η εμφάνιση του πνεύματος του Δαρείου από τον τάφο του; Τα προβλήματα που αντιμετωπίζουμε στην ερμηνεία των σύγχρονων αρχαιολογικών μαρτυριών εντοπίζονται στην περίπτωση μιας αττικής αγγειογραφίας του 5ου αιώνα που έχει χρησιμοποιηθεί –χωρίς πειστικό αποτέλεσμα– για να απαντηθεί αυτό το συγκεκριμένο ερώτημα. Θραύσματα μιας υδρίας που βρέθηκε στην Κόρινθο (πίν. IVβ) απεικονίζουν μια σκηνή η οποία χαρακτηρίστηκε θεατρική εξαιτίας της παρουσίας του *αυλητή* που παίζει τον αυλό· πέντε ή περισσότερα πρόσωπα από την Ανατολή, μάλλον Πέρσες, απεικονίζονται ντυμένοι με παντελόνια και με μακριά καλύμματα του κεφαλιού σε στάσεις τρόμου ή έκπληξης, αλλά χωρίς καμιά προσπάθεια εκ μέρους του καλλιτέχνη να υποβάλει την εντύπωση ότι φορούν μάσκες. Η κεντρική μορφή είναι ένας βασιλιάς, όπως συμπεραίνουμε από μια πυρά από κορμούς δέντρων, τοποθετημένους έτσι ώστε κάθε σειρά να σχηματίζει ορθή γωνία με αυτήν που βρίσκεται από κάτω της. Η πυρά είναι αναμμένη και οι φλόγες την περιτυλίγουν. Πώς πρέπει να ερμηνεύσουμε αυτή την αγγειογραφία; Φαίνεται απίθανο, μολονότι αποκλειστικά με βάση προκατειλημμένες θέσεις, ότι οι αναμμένες πυρές αποτελούσαν τμήμα του σκηνικού εξοπλισμού του θεάτρου του 5ου αιώνα: ίσως ο συνδυασμός του *αυλητή* με την τρομακτική σκηνή που παρουσιάζεται ήθελε να ανακαλέσει μια δραματική στιγμή η οποία περιγραφόταν σε μια αγγελική ρήση ή ακόμη και σε έναν διθύραμβο. Ίσως εντούτοις οι υποθέσεις μας να είναι εσφαλμένες και μια τέτοια σκηνή πράγματι να μπορούσε να παρουσιαστεί στο θέατρο ακριβώς όπως απεικονίζεται στην αγγειογραφία. Το ερώτημα παραμένει ανοιχτό.

Το πρόβλημα που μας θέτει αυτός ο σκηνικός εξοπλισμός και το ζωγραφισμένο σκηνικό αναπόφευκτα μας οδηγεί στις μαρτυρίες της μεταγενέστερης παράδοσης: η πρωιμότερη πηγή μας είναι ο Αριστοτέλης, ο οποίος αναφέρει λακωνικά ότι ο Σοφοκλής εισήγαγε τη *σκηνογραφία* στις παραστάσεις τραγωδίας (*Ποιητ.* 1449a18 κ.ε.). Μια πολύ μεταγενέστερη πηγή, ο Ρωμαίος αρχιτέκτονας Βιτρούβιος, υποστηρίζει οτι ο Αισχύλος υιοθέτησε την ιδέα αυτή από

τον Σάμιο ζωγράφο Αγάθαρχο[1]. Όπως και με την εισαγωγή του τρίτου υποκριτή, η εξέλιξη φαίνεται ότι είχε αποδοθεί στη δεκαετία στην οποία το τέλος της θεατρικής σταδιοδρομίας του Αισχύλου συνέπεσε με την αρχή εκείνης του Σοφοκλή, χωρίς να υπάρχει βεβαιότητα σχετικά με το ποιος από τους δύο έκανε την αρχή. Αλλά πώς πρέπει να ερμηνεύσουμε αυτή την πληροφορία; Στα αθηναϊκά Διονύσια οι δραματουργοί παρουσίαζαν μέσα στην ίδια μέρα τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα, και ήταν συνηθισμένο οι τρεις αυτές τραγωδίες να μην έχουν καμιά συνέχεια ως προς τον δραματικό τους χώρο: ακόμη και ο Αισχύλος, που μόνος αυτός φαίνεται ότι συνέθετε συχνά συνεχόμενες ακολουθίες τριών έργων, τα οποία παρουσίαζαν διαφορετικά στάδια στην εξέλιξη ενός και μόνο μύθου, δεν επεδίωξε να τοποθετήσει τα έργα του σε έναν και μόνο δραματικό χώρο. Μάλιστα το τρίτο έργο της *Ορέστειας* περιλαμβάνει στο εσωτερικό του μια αλλαγή δραματικού χώρου- από την είσοδο του δελφικού ναού του Απόλλωνα μεταφερόμαστε στον Άρειο Πάγο στην Αθήνα. Σε ένα άλλο δράμα του Αισχύλου, τις *Αιτναίες*, φαίνεται ότι ο δραματικός χώρος άλλαζε πέντε φορές μέσα στο έργο[2]. Αλλά εδώ (το έργο είναι χαμένο και ο ισχυρισμός απαντά στην αρχαία υπόθεση) στο συμπέρασμα αυτό θα πρέπει να οδηγούσε το ίδιο το κείμενο και πιθανόν έχουμε να κάνουμε με μια δράση που τοποθετείται τελείως αόριστα στο χώρο, κάτι που συμβαίνει και στους *Πέρσες*, όπου η σχέση ανάμεσα στο αρχαίο *στέγος* του στ. 141 και στον τάφο του Δαρείου αργότερα μένει τελείως ρευστή και ο σκηνικός χώρος χαρακτηρίζεται ελεύθερα κάθε φορά. Υπάρχει μια τεράστια διαφορά ανάμεσα σε αυτό και τον πρόλογο, λ.χ., της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, όπου ο παιδαγωγός δείχνει στο νεαρό Ορέστη που επιστρέφει στην πατρίδα του από την εξορία όπου έζησε από παιδί, ένα προς ένα τα συνδεδεμένα με την ιστορία της πόλης μέρη του Άργους. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι η εισαγωγή της σκηνογραφίας τοποθετείται ανάμεσα στα δύο αυτά έργα. Πράγματι έχουμε ήδη δει ότι στα πρωιμότερα δράματα πιθανόν δεν υπήρχε ένα σκηνικό κτίσμα τοποθετημένο έτσι μέσα στο θέατρο ώστε να ορίζει ως σκηνικό χώρο την έκταση που βρισκόταν ακριβώς μπροστά του. Στα πρώιμα έργα του Αισχύλου (*Πέρσες*, *Επτά επί Θήβας*, *Ικέτιδες*) είναι αξιοπρόσεκτο ότι ο δραματικός χώρος δεν προσδιορίζεται με ακρίβεια ή θεωρείται απλώς υπαίθριος: υπάρχουν αρκετές αναφορές σε ένα βράχο ή ύψωμα (*Πέρσες* 659 κ.ε., ο τάφος του Δαρείου· *Ικέτιδες* 189· ο βράχος επανέρχεται στον πιθανόν λίγο μεταγενέστερο *Προμηθέα Δεσμώτη*, στ. 20, 130, 272 κ.ε.)· επιπλέον στο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα το έδαφος πίσω από την ορχήστρα ήταν

1. Βιτρούβιος, *De architectura* 7.1.11· πβ. 1.22. Για τη διαμφισβητούμενη χρονική περίοδο της ζωής του Αγάθαρχου, βλ. επίσης Πλούταρχος, *Αλκιβιάδης* 16.5· *Περικλής* 13.3 και τη συζήτηση στον Pollitt (1974) 236-47.

2. Αισχ. απ. 287 Lloyd-Jones.

σχεδόν δύο μέτρα χαμηλότερο από την ίδια την ορχήστρα. Έτσι η τοποθέτηση της *σκηνής* σε αυτόν το χώρο μπορεί να ήταν μια εξέλιξη των μέσων ή του τέλους της δεκαετίας του 460 και η σκηνογραφία να εμφανίστηκε λίγο αργότερα.

Σχετικά με τα θέματα της σκηνογραφίας δεν έχουμε καμιά σύγχρονη μαρτυρία και έτσι αναγκαστικά οδηγούμαστε σε εικασίες: η πιο πειστική εικασία είναι ότι απεικόνιζε ένα κτίσμα ή κτίσματα ή ένα τοπίο ζωγραφισμένο με ένα είδος πρωτόγονης προοπτικής με πολλαπλά σημεία σύγκλισης. Αυτή η παράδοση στη ζωγραφική τέχνη ήταν συνδεδεμένη με τον Αγάθαρχο και βρήκε την πληρέστερη έκφρασή της αρκετά αργότερα, στις ελληνιστικές τοιχογραφίες οι οποίες αποτέλεσαν την πηγή για τα ζωγραφισμένα θεατρικά σκηνικά που συχνά χρησιμοποιήθηκαν για διακόσμηση των σπιτιών της Νότιας Ιταλίας, όπως στην Πομπηία, το Ηράκλειο (Herculaneum) και το Boscoreale. Η πρωιμότερη μαρτυρία που διαθέτουμε για αυτή την παράδοση προέρχεται από ένα αγγείο του μέσου του 4ου αιώνα από τον Τάραντα στη Νότια Ιταλία στο οποίο απεικονίζεται (σύμφωνα με την ερμηνεία της Erika Simon)[1] όχι ένα σκηνικό οικοδόμημα αλλά ένα ζωγραφισμένο θεατρικό σκηνικό που παριστάνει ένα κτίσμα, στα δύο άκρα του οποίου βρίσκονται στοές στεφανωμένες από αετώματα με επίχρυσα *ακρωτήρια* και φατνώματα και από μια δίφυλλη πόρτα στο άκρο κάθε στοάς (πίν. VIα). Αλλά η σχέση αυτής της αγγειογραφίας με το αθηναϊκό θέατρο του 5ου αιώνα είναι τελείως αβέβαιη.

Προχωρώντας στη συνέχεια στο ερώτημα το σχετικό με τους ηθοποιούς και την υποκριτική τέχνη βρισκόμαστε καταρχήν σε σταθερότερο έδαφος. Το πρώτο σημαντικό στοιχείο είναι ότι όλοι οι υποκριτές και τα μέλη του χορού στην αρχαία τραγωδία ήταν άνδρες: αυτό σημαίνει ότι τους γυναικείους ρόλους υποδύονταν όχι αγόρια όπως στο σαιξπηρικό θέατρο, αλλά ώριμοι άντρες συχνά μεσήλικες ή και μεγαλύτεροι – γιατί η σταδιοδρομία των υποκριτών στο αρχαίο θέατρο φαίνεται ότι ήταν πολύχρονη.

Ο υποκριτής Μυννίσκος, ο οποίος είχε εμφανιστεί σε έργα του Αισχύλου (δηλ. πριν απο το 456 π.Χ.), κέρδισε πρώτο βραβείο σε τραγικό αγώνα του 422 π.Χ. με ένα έργο του Μενεκράτη, και στα τέλη του 4ου αι. ο υποκριτής Πώλος εξακολουθούσε να εμφανίζεται σε οκτώ τραγωδίες μέσα σε τέσσερις μέρες σε ηλικία 70 χρόνων[2]. Είναι ελκυστική η εικασία ότι το ρόλο της Κλυταιμήστρας στην *Ορέστεια* τον υποδύθηκε ο ίδιος ο Αισχύλος, που τότε πλησίαζε τα 70· σύμφωνα με την παράδοση ο Σοφοκλής ήταν ο πρώτος δραματουργός που σταμάτησε να υποδύεται τους κύριους ρόλους στα έργα του και αυτό δεν συνέβη στην αρχή της σταδιοδρομίας του (είναι σχεδόν βέβαιο ότι εμφανίστηκε στα πρώιμα έργα του *Θαμύρας* και *Πλύντριες*). Συνε-

1. Simon (1972) 35.
2. Πλούταρχος, *Ηθικά* 785b.

πώς, θα πρέπει να φανταστούμε όχι μόνο εκείνους τους γυναικείους ρόλους που προκαλούν μια σχεδόν βίαιη ανδρική αίσθηση, όπως αυτόν της Κλυταιμήστρας ή της ευριπίδειας Μήδειας, ερμηνευμένους από άνδρες υποκριτές, αλλά επίσης και τους χαρακτηριστικά γυναικείους ρόλους, όπως εκείνους της Ιούς στον *Προμηθέα*, της Δηιάνειρας στις *Τραχίνιες* ή της ευριπίδειας Κρέουσας (στον *Ίωνα*), της Ιφιγένειας ή της Ελένης· η μόνη ανάλογη θεατρική εμπειρία που διαθέτουμε είναι ίσως η ίδια παράδοση στα γιαπωνέζικα θέατρα Νο και Καμπούκι. Τους ρόλους των παιδιών αντίθετα τους υποδύονταν στη σκηνή παιδιά, αλλά πάντα πρόκειται για βουβούς, μιμικούς ρόλους: τα παιδιά στην ελληνική τραγωδία δεν έχουν ποτέ στίχους να απαγγείλουν και είναι χαρακτηριστικό ότι τα σύντομα κομμάτια θρήνου, τα μόνα λόγια που τους δίνονται, έχουν πάντα μια τέτοια θέση στο έργο, ώστε να υπάρχει ένας άνδρας υποκριτής διαθέσιμος να τα τραγουδήσει εκτός σκηνής.

Στο κεφάλαιο της *Ποιητικής* για την εξέλιξη της τραγωδίας, ο Αριστοτέλης αναφέρει την εισαγωγή του δεύτερου υποκριτή από τον Αισχύλο και του τρίτου από τον Σοφοκλή: σε αυτό το σημείο, σύμφωνα με την άποψη του Αριστοτέλη, η τραγωδία "έλαβε τη φυσική μορφή της" και καμιά περαιτέρω μεταβολή δεν σημειώθηκε (*Ποιητ.* 1449a14 κ.ε.). Κατά συνέπεια η σειρά των ονομάτων "πρωταγωνιστής", "δευτεραγωνιστής", "τριταγωνιστής" δεν συνεχίστηκε πέρα από το τρίτο μέλος της. Από αυτό προκύπτει ότι έως την εποχή του Αριστοτέλη ο δραματουργός είχε στη διάθεσή του μόνο τρεις υποκριτές για να διανείμει τους ρόλους ενός έργου. Υπήρχε βέβαια η δυνατότητα να χρησιμοποιηθούν και κομπάρσοι ως βουβά πρόσωπα: έτσι έχουμε στις τραγωδίες ορισμένες σιωπηλές μορφές, όπως είναι, λ.χ., ο Πυλάδης στις δύο *Ηλέκτρες*. Η εξήγηση αυτού του περιορισμού θα μπορούσε ίσως να είναι οικονομικής φύσης, αλλά είναι πιο πιθανόν ότι οι λόγοι που τον υπαγόρευσαν ήταν μάλλον αισθητικοί και πρακτικοί. Δεν θα ήταν εύκολο να βρεθεί ένας μεγάλος αριθμός από εκπαιδευμένους καλλιτέχνες, ικανούς να ανταποκριθούν στις φωνητικές απαιτήσεις του κειμένου και του θεάτρου. Επιπλέον, η μάσκα κάνει δύσκολη την ταύτιση του φορέα της ομιλίας, με αποτέλεσμα ένας διάλογος στον οποίο συμμετέχει ένας μεγάλος αριθμός ομιλούντων προσώπων να δημιουργεί σύγχυση στο θεατή. Αξίζει να προσεχθεί το γεγονός ότι ακόμη και μετά την εισαγωγή του τρίτου υποκριτή σπανίζει στην αττική τραγωδία ο γνήσιος τριαδικός διάλογος. Συνήθως αν δύο υποκριτές συνδιαλέγονται, ο τρίτος σιωπά έως ότου ένας από τους δύο ολοκληρώσει τη σκέψη του: ως κανόνας στην περίπτωση εμφανίζεται μια προσεκτικά σχεδιασμένη ανταλλαγή σύντομων φράσεων, όπως συμβαίνει στη σκηνή ανάμεσα στον Οιδίποδα, τον Κρέοντα, την Ιοκάστη και το χορό στον *Οιδίποδα τύραννο* (512 κ.ε.). Σημαντικό επακόλουθο αυτού του περιορισμού είναι το γεγονός ότι κάθε ηθοποιός έπρεπε να υποδυθεί περισσότερους από έναν ρόλους και ακόμη ότι ορισμένες

φορές χρειάζεται ο ίδιος ρόλος να διανεμηθεί σε δύο ηθοποιούς. Δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για τη διανομή των ρόλων σε κάθε έργο (ένα θέμα για το οποίο δεν έχουμε καμιά άμεση μαρτυρία), αλλά οι σειρές εισόδων και εξόδων, οι εναλλαγές λόγου και σιωπής συχνά μας προσφέρουν ενδείξεις, και κάποτε το ενδεχόμενο της ερμηνείας ορισμένων ρόλων ενός έργου από τον ίδιο υποκριτή είναι εντυπωσιακό για τις δραματικές του δυνατότητες. Είναι, λ.χ., πολύ πιθανόν ότι τους ρόλους της Δηιάνειρας και του Ηρακλή (στις *Τραχίνιες*), της Φαίδρας και του Θησέα (στον *Ιππόλυτο*) ή του Πενθέα και της Αγαύης (στις *Βάκχες*) τους υποδυόταν ο ίδιος άντρας ηθοποιός, κι αυτό, όπως καταλαβαίνουμε, δίνει μια ιδέα της πρόκλησης που αποτελούσε μια τέτοια διανομή των ρόλων για τις υποκριτικές ικανότητες του ηθοποιού· επίσης οι αγγελικές ρήσεις συχνά απαγγέλλονταν από έναν ηθοποιό ο οποίος στο ίδιο έργο υποδυόταν επίσης μια από τις κεντρικές μορφές της σκηνής που περιγράφει: και πάλι οι *Βάκχες* μας προσφέρουν ένα παράδειγμα, εφόσον τον αγγελιοφόρο υποδύεται μάλλον ο ίδιος ηθοποιός που εμφανίστηκε και στο ρόλο του Διονύσου.

Η ακραία εκδοχή αυτής της πρακτικής στη διανομή των ρόλων ενός έργου εμφανίζεται στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή, όπου με βάση μια αυστηρή ερμηνεία του κανόνα των τριών υποκριτών θα πρέπει να δεχτούμε ότι το ρόλο του Θησέα υποδύονταν δύο, ίσως και τρεις ηθοποιοί, ενώ το ρόλο της παρούσας αλλά σιωπηλής για το ένα τρίτο σχεδόν του έργου Ισμήνης τον υποδυόταν ένας "επιπλέον" (στην τεχνική ορολογία του θεάτρου ένα *κωφὸν πρόσωπον*), γιατί δεν υπήρχε η δυνατότητα να χρησιμοποιηθεί τέταρτος υποκριτής. Η ιστορία του θανάτου του Οιδίποδα, στην οποία εμπλέκονται οι δυο του κόρες, ο γιος του, ο Κρέων και ο Θησέας σε μια εναλλασσόμενη σειρά συγκρούσεων μαζί του και εκδηλώσεων αφοσίωσης στο πρόσωπό του, παρουσίαζε σε έναν δραματουργό του 5ου αιώνα μείζονα προβλήματα δραματικής σύνθεσης.

Λίγο μετά την εισαγωγή του τρίτου ηθοποιού, η υποκριτική, ως τέχνη διακριτή από εκείνη του δραματουργού, άρχισε να αναγνωρίζεται ως αυτόνομη σφαίρα καλλιτεχνικής δημιουργίας, και από το 449 π.Χ. στους δραματικούς αγώνες, εκτός από τους δραματουργούς, συναγωνίζονταν και οι ηθοποιοί, για τους οποίους προβλέπονταν ειδικά βραβεία. Η εξέλιξη αυτή αντικατοπτρίζεται πιθανόν στην έκταση που καταλαμβάνουν στις τραγωδίες του όψιμου 5ου αιώνα τα λυρικά μέρη που τραγουδούσαν οι ηθοποιοί (όχι πολύ διαφορετικά από τα ρετσιτατίβα και τις άριες της όπερας): ήδη στην *Ορέστεια* τέτοιες σκηνές τραγουδιού είναι σημαντικές (η σκηνή της Κασσάνδρας στον *Αγαμέμνονα* μας προσφέρει το πιο εντυπωσιακό παράδειγμα: το ρόλο της Κασσάνδρας, για τον οποίο χρειαζόταν να χρησιμοποιηθεί ο νεοεισαχθείς τρίτος υποκριτής, πιθανόν ερμήνευσε ο Μυννίσκος), ενώ στον Ευριπίδη οι

μονωδίες ξεχωρίζουν ήδη στα πρώτα έργα του και παίζουν έναν διαρκώς μεγαλύτερο και σημαντικότερο ρόλο στις όψιμες παραγωγές του. Η μαθητεία του ηθοποιού στις τάξεις του χορού μπορεί να αποτελεί έναν από τους παράγοντες που βρίσκονται πίσω από αυτή την εξέλιξη.

Πριν ασχοληθούμε με το ερώτημα της υποκριτικής τεχνικής στο αρχαίο θέατρο, πρέπει να εξετάσουμε τις μαρτυρίες σχετικά με τη σκηνική εμφάνιση του ηθοποιού, το κοστούμι του και τη μάσκα του. Όλοι οι ηθοποιοί, ακόμη κι αν υποδύονταν βουβά πρόσωπα, καθώς και τα μέλη του χορού, φορούσαν μάσκες: μάλιστα η λέξη *πρόσωπον* σημαίνει όχι μόνο "πρόσωπο" και "μάσκα" αλλά και "πρόσωπο του δράματος". Μόνο ο *αυλητής* (ο οποίος έπαιζε τον αυλό μπροστά στους θεατές καθ' όλη την παράσταση) δεν φορούσε μάσκα. Οι μάσκες απεικόνιζαν ολόκληρο το πρόσωπο και κάλυπταν ολόκληρο το πρόσωπο μαζί με τα αυτιά· πάνω τους ήταν προσαρμοσμένες περούκες. Οι μάσκες του 5ου αιώνα φαίνεται ότι ήταν κατασκευασμένες από λινό ή κάποιο άλλο εύκαμπτο υλικό, ενισχυμένες με γύψο και βαμμένες: καμιά δεν έχει διατηρηθεί. Οι αγγειογραφίες αποτελούν τις καλύτερες μαρτυρίες που διαθέτουμε. Η πρωιμότερη βέβαιη απεικόνιση θεατρικού προσωπείου απαντά σε θραύσματα ενός ερυθρόμορφου αγγείου που ανακαλύφθηκε στην αγορά της Αθήνας και χρονολογείται στη δεκαετία 470/460 π.Χ. (πίν. VIIα). Πρόκειται για τη μάσκα ενός γυναικείου προσώπου, βαμμένη λευκή, με τον χαρακτηριστικό τρόπο που αποδίδεται το χρώμα της γυναικείας επιδερμίδας σε ολόκληρη την ελληνική τέχνη· τα μαλλιά είναι κοντά και συγκρατούνται με κεφαλόδεσμο· τα μάτια είναι σχεδόν ορθάνοιχτα, αμυγδαλωτά κι όχι στρογγυλά, και το στόμα είναι μικρό σε σχέση με το πλάτος του προσώπου, με τα χείλια μόνο ελάχιστα ανοιχτά. Δεν υπάρχει καμιά προσπάθεια αποτύπωσης έντονου συναισθήματος στην απεικόνιση του μετώπου, των φρυδιών ή του στόματος.

Το στυλ θυμίζει, όπως έχει παρατηρηθεί, τον λεγόμενο "αυστηρό ρυθμό" των γλυπτών του ναού της Ολυμπίας, τα οποία χρονολογούνται γύρω στο 460 π.Χ., και δεν φαίνεται να υπάρχει κανένα συγκεκριμένο θεατρικό στοιχείο στην παρουσίαση της σκηνής. Η γενική εντύπωση καθαρότητας και απλότητας των εκφραστικών μέσων επιβεβαιώνεται από άλλες απεικονίσεις προσωπείων σε αττικά αγγεία της εποχής 460-430 π.Χ. ή και λίγο αργότερα, όπως είναι οι σκηνές ενδυμασίας σε έναν κωδωνόσχημο κρατήρα της Ferrara (πίν. Vβ) και σε μια πελίκη της Βοστώνης (πίν. Vα), καθώς και σε μια σκηνή που έχει αποδοθεί με μεγαλύτερη φαντασία και η οποία απεικονίζει ένα μέλος του χορού που έχει μεταμορφωθεί σε μαινάδα, το ρόλο της οποίας υποδύεται, ενώ η θεατρική πραγματικότητα διατηρείται στη μάσκα και στη μορφή του *αυλητή* που βρίσκεται αντίκρυ του. Στις δύο τελευταίες παραστάσεις το προσωπείο απεικονίζεται από τα πλάγια και μπορούμε να σχηματίσουμε μια καθαρή

εικόνα της αναλογίας του με το πρόσωπο του ηθοποιού και με τα μαλλιά του, τα οποία συνήθως είναι κομμένα κοντά και στερεώνονται με μια κορδέλα. Στην τελευταία δεκαετία του 5ου αιώνα πιθανότατα ανήκουν δύο αγγεία (στον πίν. VIIβ εικονίζεται ένα από αυτά), ίσως του ίδιου καλλιτέχνη, και ένα ανάγλυφο από τον Πειραιά. Από τις τρεις αυτές παραστάσεις μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι το στόμα της μάσκας είναι τώρα κάπως μεγαλύτερο και περισσότερο ανοιχτό, αλλά ακόμη απέχει πολύ από τα χάσκοντα, ολάνοιχτα στόματα των ελληνιστικών και ρωμαϊκών προσωπείων: κάποια μεγαλύτερη έμφαση δίνεται επίσης στην αποτύπωση μιας συναισθηματικής έντασης, με τις έντονα τονισμένες γραμμές στο μέτωπο και γύρω από το στόμα.

Ένα από τα δύο αυτά αγγεία, το ονομαζόμενο αγγείο του Προνόμου στη Νεάπολη (πίν. VIII) αποτελεί για μας την πιο λεπτομερειακή και θαυμάσια απεικόνιση μιας σκηνής με υποκριτές: παρουσιάζει τρεις ή πιθανόν τέσσερις ηθοποιούς που κρατούν προσωπεία και φορούν τα θεατρικά τους κοστούμια, και έναν ολόκληρο χορό σατύρων, καθώς επίσης τον *αυλητή* (την κεντρική μορφή, που πρέπει να είχε παραγγείλει την αγγειογραφία), το δραματουργό και το μουσικό που έπαιζε τη λύρα, με τα ονόματα και των τριών χαραγμένα στο αγγείο. Ένας από τους υποκριτές φορά το κοστούμι του Παπποσιληνού, του γνωστού γέρου που παραδοσιακά συνόδευε το χορό των σατύρων -ένα ολόσωμο εφαρμοστό ρούχο από λευκή προβιά επενδυμένη με τούφες μαλλιού και δέρμα από λεοπάρδαλη ριγμένο πάνω από τον αριστερό του ώμο- και κρατά τη μάσκα της γκροτέσκας και θλιβερής γεροντικής μορφής. Ο ρόλος του στα σωζόμενα σατυρικά δράματα δείχνει ότι δεν ήταν ο επικεφαλής του χορού. Το ρόλο αυτό πιθανότατα υποδυόταν η μορφή στα δεξιά του βωμού, η οποία ακουμπά στον τρίποδα της νίκης και κρατά μια μάσκα σατύρου (όπως φαίνεται από την κοντή κι ανασηκωμένη μύτη, το ζαρωμένο μέτωπο και τα αυτιά ζώου), αλλά φοράει χιτώνα με λαμπρή διακόσμηση. Τα υπόλοιπα μέλη του χορού έχουν απλώς ένα δέρμα ζώου γύρω από τη μέση τους, φορεμένο σαν πολύ κοντό παντελόνι και πάνω σε αυτό είναι στερεωμένος ένας μεγάλος όρθιος φαλλός και μια ουρά ζώου· και αυτών τα ονόματα αναγράφονται στο αγγείο. Υπάρχει μια ολόκληρη συζήτηση σχετικά με τις τρείς μορφές που φορούν κοστούμια υποκριτών και κρατούν μάσκες· από αυτές οι δύο πλαισιώνουν το κεντρικό ανάκλιντρο στην επάνω ζώνη της αγγειογραφίας, ενώ η τρίτη είναι καθισμένη στα πόδια του: πρόκειται για υποκριτές που ανήκουν στο θίασο μιας τραγωδίας ή ενός σατυρικού δράματος; Ευτυχώς δεν υπάρχει κανένας λόγος να συνεχίσουμε τη συζήτηση εδώ, αφού η σιγή όλων των πηγών μας καθιστά ουσιαστικά βέβαιο ότι, με εξαίρεση τον Παπποσιληνό, οι υποκριτές που εμφανίζονταν σε ένα σατυρικό δράμα (σε αντίθεση με τα μέλη του χορού), δεν διακρίνονταν με βάση τη μάσκα και το κοστούμι τους από εκείνους μιας τραγωδίας. Ο ηθοποιός που βρίσκεται αντίκρυ στον

Παπποσιληνό υποδύεται τον Ηρακλή (όπως δείχνουν το ρόπαλο και η λεοντή που τη φορά κάτω από έναν θώρακα), ενώ η μορφή στην άλλη άκρη του ανάκλιντρου έχει μια μάσκα με ανατολίτικο διάδημα: το πρόσωπο που υποδύεται δεν είναι Έλληνας. Η τρίτη μορφή με μάσκα (επίσης με διάδημα) είναι γυναικεία, δεν πρόκειται, δηλαδή, για άντρα υποκριτή· ίσως θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι ενσαρκώνει μια αφηρημένη ιδέα, πιθανόν την Τραγωδία ή την Παιδεία, την κωμική προσωποποίηση του σατυρικού δράματος, ντυμένη με το κοστούμι του ηθοποιού. Η ερμηνεία είναι δύσκολη, εφόσον στα μάτια του καλλιτέχνη οι τρεις τελευταίες μορφές συγχέονται με τους ρόλους τους και έχουν αποκτήσει ένα ηρωικό και απόμακρο μεγαλείο· τα ονόματά τους δεν αναγράφονται στο αγγείο. Η πιο πρόσφατη (και πειστική) εικασία για το θέμα του έργου στο οποίο εμφανίζονταν αυτοί οι ηθοποιοί είναι ότι πραγματευόταν την ιστορία του Ηρακλή και της Ομφάλης[1].

Δύο άλλες απεικονίσεις ηθοποιών προέρχονται από μεταγενέστερους αιώνες και από περιοχές εκτός της Αθήνας, αλλά και αυτές δεν στερούνται ενδιαφέροντος. Η πρώτη βρίσκεται σε ένα θραύσμα από τον Τάραντα (πίν. VIIγ), όπως η παράσταση *σκηνογραφίας* που έχουμε ήδη αναφέρει, και ανήκει στην ίδια περίπου εποχή, στο δεύτερο μισό του 4ου αιώνα. Το προσωπείο, και πάλι ιδωμένο από τα πλάγια, δεν διαφέρει πολύ από εκείνα του αγγείου του Προνόμου, μισό αιώνα νωρίτερα: τα φρύδια και το μέτωπο είναι ίσως περισσότερο τονισμένα, αλλά το άνοιγμα του στόματος δεν είναι μεγαλύτερο ούτε το μέτωπο υψηλότερο. Αυτό δείχνει ότι μικρές μόνο αλλαγές είχαν σημειωθεί στο σχεδιασμό των προσωπείων. Η παράσταση έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για ένα νέο κοινωνικό στοιχείο, που υπογραμμίζεται στην εύγλωττη αντιπαράθεση του ηθοποιού με το ρόλο του: ο ηθοποιός είναι κοντόχοντρος με αραιά γκρίζα μαλλιά, τετράγωνο πρόσωπο και πλακουτσωτή μύτη, ενώ τα σκληρά αξύριστα γένεια του τονίζονται στο πηγούνι και τα μάγουλα· πέρα από τη μάσκα του είναι ένας κοινός άνθρωπος. Αντίθετα, σε μια τοιχογραφία από το Ηράκλειο (Herculaneum), η οποία όμως βασίζεται σε έναν ελληνιστικό ζωγραφικό πίνακα γύρω στο 300 π.Χ. (πίν. VIβ), ο ηθοποιός εμφανίζεται σαν λαϊκό ίνδαλμα, όμορφος, ψηλός και αδύνατος, με λεπτά χέρια και περιποιημένα κυματιστά μαλλιά. Η απεικόνιση της μάσκας βρίσκεται επίσης σε εντυπωσιακή αντίθεση, με τα πελώρια, γουρλωμένα, βαθουλωτά μάτια της, το ολάνοιχτο στόμα, το πανύψηλο, μυτερό μέτωπο και την κορυφή των μαλλιών, τον *όγκο* των θεατρικών εγχειριδίων. Ανήκει στο νέο θέατρο του ελληνιστικού κόσμου, στο οποίο, όπως είδαμε, ο ηθοποιός πρέπει να αναμετρηθεί με την πανύψηλη λίθινη πρόσοψη που βρίσκεται πίσω του, και θα χρησιμεύσει ως υπόμνηση του τι δεν ήταν η μάσκα του 5ου αιώνα.

1. Simon (1971) και (1972) 30.

Εκτός από το γεγονός ότι μας προσφέρουν, τουλάχιστον σε γενικές γραμμές, μια αρκετά καλή εικόνα των προσωπείων του 5ου αι., οι αγγειογραφίες που συζητήσαμε διαλύουν επίσης μια ευρύτατα διαδεδομένη παρεξήγηση σχετικά με την εμφάνιση των ηθοποιών. Στο ελληνιστικό και το ρωμαϊκό θέατρο οι ηθοποιοί φορούσαν παπούτσια και μπότες με υψηλές σόλες και τακούνια για να τους δίνουν πρόσθετο ύψος, ίσως μέχρι και 20 εκατοστά. Από τις παραστάσεις των αγγείων γίνεται απολύτως σαφές ότι υποδήματα αυτού του είδους δεν χρησιμοποιήθηκαν ποτέ στο θέατρο του 5ου αι. Στις αγγειογραφίες οι ηθοποιοί είναι είτε ξιπόλητοι είτε φορούν παπούτσια ή μπότες (δεν μπορούμε πάντα να τα ξεχωρίζουμε, αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις είναι βέβαιο ότι φτάνουν στο ύψος της γάμπας), κατασκευασμένα από μαλακό, ευλύγιστο δέρμα με λεπτή σόλα και με ανασηκωμένη την απόληξη των δακτύλων. Τέτοια παπούτσια εμφανίζονται σε αγγειογραφίες από τη δεκαετία του 460 και ως το τέλος του αιώνα, κάποτε με πλούσια διακόσμηση κι άλλοτε απλά: φαίνεται ότι είχαν καθιερωθεί από νωρίς ως το παραδοσιακό υπόδημα του ηθοποιού. Αν το θεατρικό παπούτσι στον 5ο αιώνα ονομαζόταν *κόθορνος* (δεν διαθέτουμε σύγχρονες μαρτυρίες πάνω σ' αυτό), τότε από ορισμένα χωρία στον Ηρόδοτο, τον Αριστοφάνη και τον Ξενοφώντα γίνεται σαφές ότι δεν προσέθετε ύψος, αλλά ήταν μάλλον ένα γυναικείο παπούτσι (ο Διόνυσος με στολή υποκριτή είναι ακόμη πιο θηλυπρεπής από ό,τι συνήθως), που δεν εφάρμοζε ακριβώς στο πόδι με αποτέλεσμα να καταργείται η διάκριση αριστερού και δεξιού[1]. Η παράδοση που συνδέει τον Αισχύλο με τις πανύψηλες μπότες του ελληνιστικού θεάτρου είναι ασφαλώς αποτέλεσμα κάποιας παρεξήγησης, η οποία ανάγεται τουλάχιστον στην εποχή του Ορατίου και ίσως στον 3ο αιώνα π.Χ., και πιθανότατα δημιουργήθηκε όταν η λέξη *κόθορνος* κατέληξε να δηλώνει μόνο το χαρακτηριστικό την εποχή εκείνη υπόδημα του ηθοποιού[2].

Οι μαρτυρίες μας για το θεατρικό κοστούμι μας προκαλούν κάποια σύγχυση. Αν πάρουμε για οδηγό μας τις αγγειογραφίες, η εικόνα που σχηματίζουμε είναι ενός ρούχου που γίνεται με το πέρασμα των αιώνων όλο και πιο πλούσιο και κομψό, μολονότι η ερμηνεία περιπλέκεται από το ότι διαθέτουμε μόνο θραύσματα από ορισμένα αγγεία και από το γεγονός ότι, ενώ ορισμένες σκηνές μπορούν με σιγουριά να αναγνωριστούν ως απεικονίσεις μελών του χορού και άλλων ηθοποιών, άλλες παραμένουν αβέβαιες. Οι πρωιμότερες αγγειογραφίες παρουσιάζουν τους ηθοποιούς ή τα μέλη του χορού γενικά ντυμένους με έναν μακρύ ποδήρη *χιτώνα* κι ένα βαρύτερο *ιμάτιο* από πάνω:

1. Ηρόδοτος 1.155.4· 6.125.3-4· Αρ. *Βάτραχοι* 47· *Λυσιστράτη* 657· *Εκκλησιάζουσες* 313 κ.ε.· Ξενοφ. *Ελληνικά* 2.3.30 κ.ε.

2. Οράτιος, *Ars poetica* 280.

η διακόσμηση του ρούχου συνίσταται κυρίως από μπορντούρες και δεν υπάρχουν μανίκια, όπως δεν είχαν και τα καθημερινά ρούχα εκείνης της εποχής. Αλλά στά τέλη του αιώνα, στο αγγείο του Προνόμου, λ.χ., και σε άλλες αγγειογραφίες που φαίνεται ότι είναι, τουλάχιστον έντονα επηρεασμένες από το θέατρο ο ηθοποιός εμφανίζεται να φορά κοστούμια από βαρύ υλικό με περίτεχνη διακόσμηση και μανίκια που φτάνουν ως τον καρπό: ένα παράδειγμα μας δίνει ένας αττικός κρατήρας που βρέθηκε στην Καπύη και απεικονίζει την αιχμάλωτη Ανδρομέδα περιστοιχισμένη από μορφές, ορισμένες από τις οποίες έχουν έναν ευδιάκριτα θεατρικό χαρακτήρα. Από εδώ και στο εξής τα μανίκια φαίνεται ότι αποτελούν μόνιμο χαρακτηριστικό του κοστουμιού, κάτι που δεν συνέβη ποτέ με την καθημερινή ενδυμασία. Φυσικά, σε όλες τις περιόδους, χαρακτηριστικά κοστούμια μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να προσδιορίσουν κάποιον ήρωα (όπως τον Ηρακλή, τον Ερμή ή τον Διόνυσο) ή ομάδες (οι Πέρσες στην σκηνή της πυράς σε ένα κορινθιακό αγγείο (πίν. IVβ) φορούν παντελόνια, σαν την κοπέλα από την Αιθιοπία στον κρατήρα της Ανδρομέδας). Αλλά γενικά το ραμμένο από πλούσια υφάσματα και με περίτεχνη διακόσμηση ρούχο με μανίκια αποτελεί γνώρισμα του ηθοποιού που είναι ντυμένος για να υποδυθεί έναν ρόλο. Φαίνεται αρκετά πιθανόν ότι ο χειριδωτός χιτώνας εισήχθη στο θέατρο από τον *αυλητή*, ο οποίος παρουσιάζεται να τον φορά εξαρχής: πρόκειται για ένα ρούχο με σχεδόν στερεότυπη διακόσμηση, που συνίσταται από μαύρους κύκλους με μια κουκίδα στο κέντρο τους και μια μακριά λουρίδα που φτάνει από τους ώμους ως τον αστράγαλο. Θα ήμασταν αρκετά σίγουροι ότι όντως αναγνωρίζουμε τον υποκριτή του 5ου αιώνα από τον πλούτο και την τυποποίηση του κοστουμιού του, αν δεν υπήρχε μια ολόκληρη σειρά αστείων στον Αριστοφάνη για τη συχνή εμφάνιση στα ευριπίδεια δράματα ρακένδυτων ηρώων (*Αχαρν.* 412 κ.ε.).

Αυτά τα αριστοφανικά χωρατά μοιάζουν να υποδηλώνουν ότι η εικόνα που έχουμε σχηματίσει, τουλάχιστον σχετικά με τον Ευριπίδη, είναι εσφαλμένη, αλλά ίσως μια αβασάνιστη εξαγωγή συμπερασμάτων από την κωμωδία σχετικά με την θεατρική πραγματικότητα θα ήταν λάθος: ο Αριστοφάνης συνηθίζει να προκαλεί το γέλιο χρησιμοποιώντας στην κυριολεξία τους τις μεταφορές της τραγικής γλώσσας (αναφέρουμε, λ.χ., όλη εκείνη τη σκηνή με τον πάγκο του χασάπη στους *Αχαρνείς,* όταν ο Δικαιόπολης προσφέρει το κεφάλι του ως εγγύηση για τα λόγια του, 355 κ.ε.), και η συγκεκριμένη περίπτωση μπορεί να είναι απλώς ένα ακόμη παράδειγμα. Είναι βέβαια γεγονός ότι ορισμένοι ευριπίδειοι ήρωες περιγράφουν τους εαυτούς τους κουρελιασμένους, απεριποίητους και κάποτε βρώμικους (η Ηλέκτρα ή ο ναυαγός Μενέλαος στην *Ελένη* είναι δύο καλά παραδείγματα), αλλά ήδη στους *Πέρσες* του Αισχύλου έχουμε μια περιγραφή ενός ρακένδυτου βασιλιά, του ηττημένου

Ξέρξη, που επιστρέφει στην πατρίδα του με κουρελιασμένα ρούχα[1]. Απέναντι στις αντικρουόμενες μαρτυρίες των αγγειογραφιών και της κωμωδίας το μόνο που μπορούμε να κάνουμε είναι να βασιστούμε στη διαίσθησή μας: φαίνεται πιθανότερο ότι στα αγγεία απεικονίζεται αυτό που πράγματι έβλεπαν οι θεατές στο θέατρο, ενώ τα αριστοφανικά χωρατά εκμεταλλεύονται απλώς την εντονότατη παρουσία στα ευριπίδεια δράματα περιγραφών παρακμής και αθλιότητας. Το πλησιέστερο ανάλογο κουρελιασμένου ρούχου που βρίσκουμε στις αγγειογραφίες είναι ο μάλλον άχρωμος χιτώνας με τα φαιά κρόσσια του ηθοποιού που απεικονίζεται στο θραύσμα του Τάραντα (πίν. VIIγ).

Από τις μαρτυρίες που έχουμε συζητήσει ως εδώ μπορούμε να σχηματίσουμε μια καλή εικόνα της εμφάνισης του ηθοποιού στη σκηνή. Αλλά τι μπορούμε να πούμε για την υποκριτική του; Θα πρέπει να απαντήσουμε σ' αυτό το ερώτημα βασιζόμενοι σε γενικευμένες εκτιμήσεις του αντίκτυπου που θα μπορούσε να έχει η ερμηνεία ενός υποκριτή στα συναισθήματα του κοινού του, σε αποσπασματικές πληροφορίες για τις μιμητικές και τις φωνητικές του ικανότητες και σε ό,τι μπορούμε να συναγάγουμε από τα κείμενα και από το κοστούμι και τη μάσκα του ηθοποιού. Περιγραφές της ερμηνείας ενός ηθοποιού από τη σκοπιά της συγκίνησης που προκάλεσε στο κοινό του είναι ασφαλώς σημαντικές, αλλά δεν μπορούν να μας πουν σχεδόν τίποτα για την τεχνική που δημιούργησε αυτή την συγκίνηση. Περιγραφές Ιαπώνων ηθοποιών στα θέατρα Νο και Καμπούκι, ηθοποιών στο σαιξπηρικό θέατρο από τις μέρες του ως τον Garrick, τον Kean και τον Irving, αποτελούν όλες μαρτυρίες για τη φυσικότητα που διέκρινε την ερμηνεία τους και για τα συναισθήματα που προκαλούσαν στο κοινό, αλλά όπου έχουμε τη δυνατότητα να τις συγκρίνουμε με περισσότερο τεχνικές περιγραφές ή με σύγχρονες απεικονίσεις της ίδιας παράδοσης, μπορούμε αμέσως να καταλάβουμε ότι σε όλες αυτές τις παραδόσεις έχουμε σε κάποιο βαθμό στυλιζαρισμένες ερμηνείες και ότι η αποδοχή από το κοινό ενός συγκεκριμένου στυλ είναι ο παράγοντας που οδηγεί στην αίσθηση της φυσικότητας και σε μια έντονη και άμεση συναισθηματική ανταπόκριση. Ότι υπήρχε μια τέτοια ανταπόκριση στις παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας είναι αρκετά σαφές· μαρτυρείται σε ιστορίες, όπως εκείνη για τον μεγάλο ηθοποιό του 4ου αιώνα, τον Πώλο, ο οποίος προκάλεσε σε όλους τους θεατές του δάκρυα, ερμηνεύοντας, λίγο μετά το θάνατο του γιου του, το ρόλο της Ηλέκτρας στη σκηνή αναγνωρισμού της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή (Γέλλιος 6.5). Αυτή είναι μια μεταγενέστερη ιστορία: άλλες παρόμοιες αναφέρονται σε ηθοποιούς του 5ου και του 4ου αιώνα, όπως ήταν ο Καλλιππίδης, ο Θεόδωρος και ο Σάτυρος. Ένα σχεδόν σύγχρονο ανάλογο έχουμε στον *Ίωνα* του Πλάτωνα, όπου ο ηθοποιός αναφέρεται στις

1. Ευρ. *Ηλέκτρα* 184 κ.ε., 304 κ.ε.· *Ελένη* 415 κ.ε., 554· Αισχ. *Πέρσες* 834 κ.ε., 1017 κ.ε.

δικές του απαγγελίες των ομηρικών επών: οι θεατές κλαίνε με πρόσωπα γεμάτα θυμό, ενώ τα μάτια τους πλημμυρίζουν δάκρυα και οι καρδιές τους χτυπούν δυνατά (*Ίων.* 535c-e). Αλλά οι αναφορές στην τεχνική του ηθοποιού ασχολούνται περισσότερο με τις φωνητικές του ικανότητες και πολλές από αυτές μιλούν για δίαιτες, φωνητική εκπαίδευση και ασκήσεις που μας θυμίζουν μάλλον το χώρο της όπερας παρά εκείνον του θεάτρου. Οι ηθοποιοί φυσικά ίσως θα έπρεπε να τραγουδήσουν, αλλά είναι φανερό ότι ο έλεγχος της φωνής, η ικανότητα να ποικίλλει ο ηθοποιός τον τόνο και τον χρωματισμό της όπως και το δυναμικό της εύρος ήταν μια βασική προϋπόθεση για την εκφορά των απαγελλόμενων όπως και των λυρικών μερών της ελληνικής τραγωδίας σε ένα μεγάλο υπαίθριο θέατρο.

Σχετικά με το στυλ της κίνησης και της χειρονομίας έχουμε ενδείξεις ότι σημειώθηκαν αλλαγές στον 5ο αιώνα. Ο τρίτος υποκριτής του Αισχύλου, ο Μυννίσκος, όπως μας αναφέρει ο Αριστοτέλης (*Ποιητ.* 1461b26 κ.ε.), είχε χαρακτηρίσει το νεότερό του Καλλιπίδη "πίθηκο" για το υπέρμετρα συναισθηματικό και υπερβολικό στυλ της κίνησης και των χειρονομιών του: ο Καλλιπίδης κέρδισε το πρώτο βραβείο στα Λήναια, το 418 π.Χ.. Είναι λογικό να εικάσουμε ότι τα μανίκια που προστέθηκαν στο κοστούμι του υποκριτή και η όλο και εντυπωσιακότερη διακόσμησή του ήταν, εν μέρει τουλάχιστον μια απάντηση στην ανάγκη να γίνει η χειρονομία εκφραστικότερη και σαφέστερη, ώστε να τονιστεί η "γραμμή" (για να χρησιμοποιήσουμε έναν όρο από το μπαλέτο) του υποκριτή. Από την άλλη πλευρά και το υπόδημα με τη λεπτή σόλα και ό,τι μαθαίνουμε από τη μεταγενέστερη παράδοση για την κίνηση τοι χορού υποδηλώνουν ότι η απαλή και αβίαστη κίνηση προσιδίαζε περισσότερο στην τραγωδία από ό,τι η γωνιώδης κίνηση και η μυική ένταση· η κυματοειδής συνέχεια περισσότερο από ό,τι το εκρηκτικό "στακάτο". Η σύνθεση των ίδιων των κειμένων, ο τυπικός χαρακτήρας των εκτενών ρήσεων, από τη μια πλευρά, και των σύντομων διαλόγων σαν την στιχομυθία, από την άλλη, θα πρέπει να αποτέλεσε ανασταλτικό παράγοντα για την εμφάνιση μιας απόλυτης φυσικότητας στην εκφορά του λόγου και την κίνηση. Θα ήταν αντίθετο με όσα γνωρίζουμε από όλη την ιστορία του θεάτρου να δεχτούμε μια διάσταση ανάμεσα στον χαρακτήρα της τραγικής ποίησης και σε αυτόν της υποκριτικής, εφόσον ο δραματουργός συμμετείχε σε μεγάλο βαθμό στην παραγωγή των έργων του και μόνο στο τέλος του 4ου αιώνα, όταν τα "ξαναvεβάσματα" αποτέλεσαν στοιχείο των δραματικών αγώνων είναι δυνατόν να ανέκυψε το ερώτημα της "ερμηνείας" μιας ομάδας έργων που θεωρούνταν κλασικά. Μια σταθερά "εκφραστικότερη" χρήση της φωνής και της χειρονομίας στο τελευταίο τέταρτο του 5ου αιώνα θα ήταν ακριβώς αυτό που θα περιμέναμε από τις αλλαγές που παρατηρούμε στα κείμενα, ειδικά στα όψιμα έργα του Ευριπίδη. Στα δράματά του μαζί με έναν απαγγελλόμενο στίχο που

γίνεται διαρκώς όλο και πιο ελεύθερος και ευλύγιστος στη μετρική του δομή, συμβαδίζει μια ταχύτατη υιοθέτηση των νέων δυνατοτήτων εκφραστικότητας που πρόσφεραν οι εξελίξεις οι οποίες σημειώνονταν στη μουσική τέχνη. Στα χέρια συνθετών-ποιητών, όπως ο Μελανιππίδης και ο Τιμόθεος, η αυστηρή άρθρωση των λυρικών μερών, σύμφωνα με τις απαιτήσεις της συμμετρικής αντιστοιχίας των στροφών, και η αρμονία της τονικής σύνθεσης υποχωρούν μπροστά σε μια νέα αστροφική χρήση εκτενών, πολύ εύκαμπτων λυρικών μερών και την εγκατάλειψη των αυστηρών αρχών.

Ο Ευριπίδης υιοθετεί αυτά τα στοιχεία ήδη στις *Τρωάδες*, και τα όψιμα έργα του, όπως ο *Ίων*, η *Ελένη* και ο *Ορέστης* χαρακτηρίζονται από ένα τελείως διαφορετικό στυλ ποιητικής σύνθεσης, με τις εκτενείς, αριστοτεχνικές μονωδίες των ηθοποιών, καθώς και από τον αυξανόμενο πειραματισμό στη χρήση νέων παραλλαγών των παλιών μορφών, όπως, λ.χ., είναι τα υπερβολικά εκτεταμένα χωρία στιχομυθίας και ολόκληρων σκηνών γραμμένων σε τροχαϊκά τετράμετρα. Είναι αρκετά πιθανόν ότι όλα αυτά συμβαδίζουν με εξελίξεις στο στυλ της ερμηνείας των υποκριτών, που αποσκοπούσαν σε ένα μεγαλύτερο εύρος εκφραστικών δυνατοτήτων. Αν φανταστούμε τον Καλλιππίδη στο ρόλο του Φρύγα δούλου στον *Ορέστη* (1369 κ.ε.), μπορούμε σωστά να αντιληφθούμε την αντίδραση μιας παλιότερης γενιάς υποκριτών, το ύφος των οποίων είχε διαμορφωθεί από την πολύ πιο αυστηρή ποίηση του αισχύλειου θεάτρου.

3. ΑΙΣΧΥΛΟΣ

Ο Αισχύλος κέρδισε την πρώτη του νίκη το 484· πρόκειται για μια βέβαιη χρονολογία, βασισμένη στα δημόσια αρχεία, η οποία θα μπορούσε να μας κινήσει κάποιες ελαφρές υποψίες ως προς το 525/4 ως έτος της γέννησής του (χρονολογία ακμής;), μολονότι, αν πήρε μέρος ήδη στους δραματικούς αγώνες του 499/6, μπορεί και να μην απέχει πολύ από την πραγματικότητα. Πατέρας του ήταν ο Ευφορίων, ένας ευπατρίδης, και τόπος της γέννησής του η Ελευσίνα. Λίγα είναι τα στοιχεία που γνωρίζουμε για τη ζωή του. Πολέμησε στο Μαραθώνα, όπου σκοτώθηκε ο αδελφός του Κυνέγειρος· αναμφισβήτητα πήρε μέρος στη ναυμαχία της Σαλαμίνας, την οποία και περιγράφει· και ίσως να πολέμησε και στις Πλαταιές. Όταν αναφέρεται στον πόλεμο, γράφει σαν άνθρωπος που γνωρίζει και τη δόξα και την αθλιότητά του. Επισκέφτηκε τουλάχιστον δύο φορές τη Σικελία. Για κάποιο χρονικό διάστημα ανάμεσα στο 472 και 468 βρέθηκε στην αυλή του Ιέρωνα Α΄ στις Συρακούσες, όπου λέγεται ότι ξανανέβασε τους *Πέρσες* και, για να τιμήσει τη νεόδμητη πόλη της Αίτνας, δίδαξε ένα δράμα με τον τίτλο *Αιτναίες* (τμήμα της υπόθεσής του

είναι πιθανό ότι μας σώζει ένας πάπυρος)[1]. Το 458, ή αργότερα, μετά την πτώση των Σικελών τυράννων, πήγε στη Γέλα, όπου πέθανε το 456. Ο βαθμός της συμμετοχής του στην πολιτική ζωή της Αθήνας, αν πράγματι είχε κάποια συμμετοχή, είναι αμφιλεγόμενο θέμα, έχουμε όμως λόγους να πιστεύουμε ότι συμπαθούσε τον Θεμιστοκλή, ο οποίος αντιμετώπιζε προβλήματα, όταν ο Αισχύλος συνέθετε τους *Πέρσες* του· και φαίνεται καθαρά από τις *Ευμενίδες* ότι αποδέχτηκε τις ριζοσπαστικές μεταρρυθμίσεις που επέφερε στον Άρειο Πάγο ο Εφιάλτης, αλλά αν τις υποδέχτηκε με τον ενθουσιασμό του φανατικού δημοκρατικού ή με την επιφυλακτικότητα του μετριοπαθούς συντηρητικού είναι ένα σημείο στο οποίο δεν επικρατεί ομοφωνία ανάμεσα στους φιλολόγους. Αυτό που έχει σημασία για μας είναι ότι συνέθεσε δράματα. Έγραψε, έπαιξε και δίδαξε έργα, επινοώντας νέες ορχηστικές κινήσεις για το χορό. Η δεξιοτεχνία του στη σκηνική παρουσίαση είναι προφανής.

Οι νίκες που κέρδισε ανέρχονται σε 13 ή, σύμφωνα με μια άλλη πληροφοριά, σε 28[2]. Στη δεύτερη περίπτωση θα πρέπει να περιλαμβάνονται και οι μεταθανάτιες νίκες του, αφού, όπως πληροφορούμαστε, για να τιμήσουν τον ποιητή μετά το θάνατό του, του παραχώρησαν το εξαιρετικό προνόμιο συμμετοχής των δραμάτων του και σε μεταγενέστερους δραματικούς αγώνες. Ο αριθμός των 13 νικών αρκεί για να δηλώσει μια σημαντική υπεροχή. Περίπου 80 τίτλοι έργων του μας είναι γνωστοί, αλλά μόνο 7 σώζονται ακέραια· τρία από αυτά συγκροτούν την τριλογία της *Ορέστειας*. Η τριλογία ήταν ένα εντυπωσιακό στοιχείο της δραματικής του τέχνης. Είχε γίνει κανόνας στους δραματικούς αγώνες (δεν μπορούμε να πούμε πότε) να διδάσκει κάθε ποιητής τρεις τραγωδίες συνοδευόμενες από ένα σατυρικό δράμα· τα τέσσερα αυτά δράματα μπορούσαν να είναι, και μετά τον Αισχύλο κατά κανόνα ήταν, από θεματική άποψη ασύνδετα μεταξύ τους· δική του πρακτική προφανώς ήταν —τουλάχιστον προς το τέλος της σταδιοδρομίας του— να διδάσκει τρεις τραγωδίες που πραγματεύονταν διαδοχικά στάδια του ίδιου μύθου και ένα σατυρικό δράμα με στενή θεματική συνάφεια[3]. (Μόνο για αυτά τα θεματικώς συνεχόμενα δράματα είναι κυριολεκτική η χρήση των όρων τριλογία και τετραλογία). Έχουμε τη σπάνια καλή τύχη να μας σώζεται μια ολόκληρη αισχύλεια τριλογία· χωρίς αυτήν θα ήταν σχεδόν αδύνατον να κατανοήσουμε πώς χρησιμοποίησε αυτή τη δραματική μορφή προκειμένου να διερευνήσει την ανθρώπινη μοίρα σε μια εκτεταμένη χρονική κλίμακα ή πώς πέτυχε την αρχιτεκτο-

1. Πβ. Lloyd-Jones (1957) 593.

2. Έργα: για αναφορές και βιβλιογραφία βλ. Παράρτημα.

3. Π.χ. το σατυρικό δράμα της *Ορέστειας* ήταν ο *Πρωτεύς* (ο Μενέλαος και η Ελένη στην Αίγυπτο, πβ. Ομ. *Οδύσσεια* δ 351 κ.ε.)· της θηβαϊκής τριλογίας η *Σφίγξ*, της τριλογίας των Δαναΐδων η *Αμυμώνη*.

νική ενότητα του συνόλου και, ως εκ τούτου, τη δημιουργία ενός ενιαίου κατ' ουσίαν καλλιτεχνικού έργου. Από αυτό συνάγεται ότι όπου, όπως, λ.χ., στους *Επτά*, τις *Ικέτιδες* και (πιθανόν) τον *Προμηθέα*, κατέχουμε μόνο ένα από τα τρία δράματα, οι ερμηνευτικές μας προσπάθειες ξεκινούν με μια βαριά αναπηρία. Από τα χαμένα δράματα ορισμένα με βεβαιότητα και άλλα με αρκετή πιθανότητα μπορούν να υπαχθούν σε τριλογίες[1]. Είναι πολύ πιθανόν ότι ο Αισχύλος ήταν εκείνος που επινόησε αυτή τη δραματική μορφή (μολονότι γνωρίζουμε ότι και άλλοι την χρησιμοποίησαν), αλλά δεν μπορούμε να γνωρίζουμε πόσο νωρίς στη σταδιοδρομία του την εισήγαγε. Για ορισμένους τίτλους είναι γνωστό, και για άλλους εικάζεται, ότι ανήκουν σε σατυρικά δράματα —περίπου 15 συνολικά—, αλλά, επειδή δεν γνωρίζουμε πότε θεσπίστηκε ο κανόνας της συμμετοχής με τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα, δεν ξέρουμε τον αριθμό των σατυρικών δραμάτων που χρειάστηκε να συνθέσει, μολονότι γνωρίζουμε ότι η φήμη του και σε αυτό το δραματικό είδος ήταν μεγάλη. Η πρώιμη, λοιπόν, σταδιοδρομία του είναι για μας απολύτως σκοτεινή και μόνο το 472 φτάνουμε σε σταθερό έδαφος· και αυτό συμβαίνει με ένα δράμα που διαφέρει από τα άλλα σωζόμενα έργα του από δύο απόψεις.

Ανάμεσα στους *Πέρσες* και τα χαμένα δράματα που διδάχτηκαν μαζί τους (*Φινεύς*, *Γλαύκος Ποτνιεύς* και το σατυρικό *Προμηθεύς πυρκαεύς*) δεν υπάρχει κανένας ευδιάκριτος αρμός· επίσης είναι η μόνη σωζόμενη τραγωδία με θέμα που αντλείται από τη σύγχρονη ιστορία. Θα μπορούσε ίσως να μας προκαλέσει έκπληξη το γεγονός ότι ένας τραγικός ποιητής μπορούσε να κινείται από τον Αχιλλέα, λ.χ., στον Ξέρξη και από τον Ξέρξη πάλι στον Αγαμέμνονα· μια τέτοια όμως στάση θα σήμαινε παρανόηση του δίδυμου γεγονότος ότι οι Έλληνες αντιμετώπιζαν το μύθο ως ιστορία και ότι ο Αισχύλος πραγματεύτηκε την ιστορία ως μύθο. Μολονότι η τραγωδία αυτή αναζωπύρωνε με τρόπο έντονο τα συναισθήματα ενός πρόσφατου κινδύνου και θριάμβου (εφόσον ο Θεμιστοκλής και, ίσως, ο Αριστείδης δεν είχαν λησμονηθεί), εντούτοις δεν γελοιοποιούσε τους Πέρσες, και η πατριωτική έξαρση υποτασσόταν σε μια θεολογική ερμηνεία των γεγονότων, η οποία, ως ένα βαθμό, καθόρισε και τη μορφή του έργου - μια μορφή που μπορεί να φαίνεται άκαμπτη και αρχαϊκή. Το δράμα ανοίγει με το χορό των Περσών συμβούλων. Γεμάτοι ανησυχία γιατί δεν έχει φτάσει ακόμη καμιά είδηση από

1. Μια *Λυκούργεια* τριλογία είναι βέβαιη, πβ. Σχ. Αρ. *Θεσμ.* 134 (*Ηδωνοί, Βασσαρίδες, Νεανίσκοι*, σατυρικό δράμα *Λυκούργος*) και μια *Αχιλληΐς* ουσιαστικά βέβαιη (*Μυρμιδόνες, Νηρηΐδες, Φρύγες* ή *Έκτορος λύτρα*). Μια δεύτερη διονυσιακή τριλογία (με τη *Σεμέλη* και τον *Πενθέα*) πολύ πιθανή· επίσης μια τριλογία πάνω στό θέμα του Αίαντα (*Κρίσις όπλων, Θρήσσαι, Σαλαμίνιαι*)· πιθανές τριλογίες πάνω στους μύθους των Αργοναυτών και του Οδυσσέα. Σε μερικές περιπτώσεις πιθανόν υπήρχαν μόνο δύο συνδεόμενα θεματικώς έργα. Πβ. Mette (1959) και Lloyd-Jones (1957).

τη μεγάλη εκστρατεία, απαγγέλλουν και τραγουδούν 150 στίχους ως την είσοδο του πρώτου προσώπου. Είναι η μητέρα του Ξέρξη, η οποία τους αφηγείται ένα δυσοίωνο όνειρό της: το άρμα του μεγάλου βασιλιά διαλύθηκε, όταν εκείνος επιχείρησε να ζέψει δύο γυναίκες, τη μια με ρούχα περσικά, την άλλη με ελληνικά. Κατόπιν εμφανίζεται ο δεύτερος υποκριτής, ένας αγγελιοφόρος που φέρνει στη βασίλισσα και το χορό την είδηση για τη Σαλαμίνα. Οι αγγελικές ρήσεις είναι ένα σταθερό στοιχείο της ελληνικής τραγωδίας· το ίδιο ισχύει και για τους *κομμούς* (λυρικές σκηνές συνομιλίας ανάμεσα στο χορό και τον υποκριτή – ή τους υποκριτές). Οι *Πέρσες* τελειώνουν με έναν εκτενή και έντονο θρήνο του Ξέρξη και των γερόντων. Αλλά η επιστροφή του ταπεινωμένου Ξέρξη αναβάλλεται, καθώς το φάντασμα του Δαρείου προβάλλει από τον τάφο του. Εντυπωσιακό σκηνικό θέαμα προσφέρουν και άλλα έργα του Αισχύλου, ο οποίος κατά τους αρχαίους κριτικούς αποσκοπούσε στην *ἔκπληξιν*· και η εμφάνιση αυτού του φαντάσματος, εμφάνιση που έχει προετοιμάσει ένας μαγικός κλητικός ύμνος, θα πρέπει να προκάλεσε αρκετή αίσθηση. Αλλά ο Δαρείος δεν εμφανίζεται τόσο για να προκαλέσει την *ἔκπληξιν*, όσο για να διδάξει· όχι μόνο επειδή γνωρίζει εκ των προτέρων την άλλη μεγάλη καταστροφή που έπίκειται στις Πλαταιές, αλλά και επειδή μονάχα αυτός (μολονότι Πέρσης) κατανοεί το νόημα των γεγονότων και την ηθική τάξη, "γιατί βαρύς κριτής στέκει από πάνω ο Δίας που την υπέρμετρη έπαρση σκληρά κολάζει" (827 κ.ε.). Νωρίτερα στο δράμα η θεϊκή δύναμη θεωρείται από τους Πέρσες σκληρή, άστατη και απρόβλεπτη· έτσι την βλέπει και ο Ξέρξης, όταν επιστρέφει. Ο τελικός κομμός –ένας τελετουργικός θρήνος με τη μουσική και την ορχηστική του κίνηση– μπορεί να είναι η συναισθηματική κορύφωση του έργου, αλλά με την επανάληψη θεολογικών εννοιών και της δεισιδαιμονικής ατμόσφαιρας του προηγούμενου μέρους εξαίρει τις ανώτερες ηθικές αντιλήψεις της σκηνής του Δαρείου, η οποία, τόσο από την άποψη του θέματος όσο και της δομής, είναι ο πυρήνας του έργου.

Στους *Επτά επί Θήβας*, πέντε χρόνια αργότερα (467), μολονότι ξαναβρίσκουμε μια αυστηρή λιτότητα στη δομή, εντούτοις αντιμετωπίζουμε πολύ πιο σύνθετα ερμηνευτικά προβλήματα, τα οποία δεν οφείλονται αποκλειστικά στην απώλεια των προηγούμενων δραμάτων της τριλογίας (*Λάιος, Οιδίπους*). Στους *Πέρσες* το ηθικό και θρησκευτικό πρόβλημα είναι απλό: ο Ξέρξης και οι Πέρσες του ασεβούν και τιμωρούνται. Η Θηβαϊκή όμως τριλογία, όπως και η *Ορέστεια*, είναι η ιστορία μιας καταδικασμένης οικογένειας· και οι *Επτά* ερχόταν στο τέλος μιας σειράς από βαριές συμφορές –και αναμφισβήτητα εγκλήματα– του βασιλικού οίκου της Θήβας, που άρχισαν με τον Λάιο και επηρεάζουν τη μοίρα του Οιδίποδα και των γιων του. Δεν έχουμε καμιά ασφαλή γνώση για την κατανομή και την πραγμάτευση των προηγούμενων γεγονότων στα χαμένα δράματα. Το τρίτο έργο αρχίζει μετά το θάνατο του

Οιδίποδα και τη διαμάχη των γιων του· ο Πολυνείκης, που είναι εξόριστος, έχει οδηγήσει έναν ξένο στρατό εναντίον της Θήβας, ενώ ο Ετεοκλής ηγείται των υπερασπιστών της. Το δράμα ανοίγει με μια ρήση του Ετεοκλή, ο οποίος είναι ουσιαστικά ο μόνος χαρακτήρας του έργου. Μια τέτοια υπεροχή ενός δραματικού προσώπου μέσα στην τραγωδία είναι κάτι το καινούργιο και δεν θα το ξαναβρούμε παρά μόνο στον *Αγαμέμνονα* και τον *Προμηθέα Δεσμώτη*.

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να πούμε δυό λόγια σχετικά με τη διαγραφή των δραματικών χαρακτήρων στο έργο του Αισχύλου. Είναι αυστηρή και περιορισμένη, σύμφωνα με την αρχαϊκή λιτότητα της θεατρικής δράσης. Ο βαθμός στον οποίο ο Αισχύλος ενδιαφερόταν για το χαρακτήρα καθαυτόν δεν είναι εύκολο να προσδιοριστεί. Έχει διατυπωθεί η άποψη – και είναι πολύ σωστή – ότι στον Αισχύλο ο χαρακτήρας είναι ο ρόλος του μέσα στο έργο και τίποτα παραπάνω. Αυτό που περιπλέκει την περίπτωση του Ετεοκλή είναι ότι ο ρόλος του είναι διττός: είναι συγχρόνως ο άρχων των Καδμείων, που πρωτοστατεί στην υπεράσπιση της πατρίδας του, και ο γιος του Οιδίποδα κάτω από το βάρος της πατρικής κατάρας, η οποία είναι μοιραίο να εκπληρωθεί με την αμοιβαία αδελφοκτονία· και, συνεπώς, αποτελεί το εστιακό σημείο ενός διττού προβλήματος, εφόσον τα πεπρωμένα της οικογένειας και της πόλης συνδέονται μεταξύ τους. Η απόφασή του στην κορύφωση του έργου να μονομαχήσει με τον αδελφό του στην έβδομη πύλη έχει θεωρηθεί ως ακαριαία μεταμόρφωση του ευσυνείδητου πατριώτη στον κυριευμένο από το δαίμονα αδελφοκτόνο. Το πράγμα όμως δέν είναι τόσο απλό. Ο ποιητής διερευνά ένα προς ένα τα κίνητρα του Ετεοκλή και εξυφαίνει έναν ιστό όπου διαπλέκονται το πατριωτικό καθήκον, η προσωπική τιμή, το αδελφικό μίσος και η πατρική κατάρα. Αν ο Αισχύλος δεν δημιούργησε έναν "χαρακτήρα" με τη σύγχρονη έννοια του όρου, παρουσίασε όμως στη σκηνή μια αξιοπρόσεκτη μορφή· αλλά πώς ακριβώς θέλησε να αντιληφθούμε τη διαπλοκή της αράς-Ερινύας με τα ανθρώπινα κίνητρα του Ετεοκλή είναι δύσκολο να το κρίνουμε εξαιτίας της απώλειας των προηγούμενων δραμάτων.

Έχουμε να κάνουμε, λοιπόν, με ένα παράξενα συναρπαστικό, μολονότι δυσερμήνευτο, δράμα. Για μια ακόμη φορά υπάρχει μια μεγάλη κεντρική σκηνή, στο πλαίσιο της οποίας ένας κατάσκοπος περιγράφει τους ξένους λοχαγούς μπροστά από κάθε πύλη της πόλης, ενώ ο Ετεοκλής ορίζει τους υπερασπιστές τους. Η μελαγχολική ρητορική τέχνη του μέρους αυτού είναι έξοχη· τι θα μπορούσε όμως να είναι πιο στατικό; Εντούτοις η ένταση κλιμακώνεται ως τη στιγμή της απόφασης, όταν ο Ετεοκλής ανακαλύπτει ως αντίπαλο τον αδελφό του στην έβδομη πύλη. Στο τέλος του έργου καλούμαστε να αντιμετωπίσουμε ένα από τα προβλήματα κριτικής κειμένου που ταλαιπωρούν την έρευνα του Αισχύλου. Εμφανίζονται η Αντιγόνη με την Ισμήνη και

ένας κήρυκας που απαγορεύει την ταφή του Πολυνείκη. Αλλά πολλοί φιλόλογοι πιστεύουν ότι όλο αυτό το μέρος ήταν μια μεταγενέστερη προσθήκη σύμφωνα με την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και ότι το γνήσιο δράμα έκλεινε με τις νεαρές Θηβαίες του χορού να θρηνούν πάνω από τα σώματα των αδελφών.

Αν υπάρχει μια αρχαϊκή ακαμψία στους *Πέρσες* και τους *Επτά*, ποιο δράμα είναι αρχαϊκότερο από τις *Ικέτιδες*; Το έργο, σαν τους *Πέρσες*, αρχίζει με την πάροδο του χορού, στον οποίο ανήκει πάνω από το μισό των στίχων. Χρησιμοποιούνται ακόμα μόνο δυο υποκριτές· ο δεύτερος μάλιστα λίγο. Δεν υπάρχει καμιά δεσπόζουσα μορφή, αλλά, θα έλεγε κανείς, μια συλλογική ηρωίδα· το δραματικό ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη μοίρα τους, η δραματική ένταση εκπορεύεται από τα άσματά τους. Δεν είναι καθόλου παράξενο που οι *Ικέτιδες* για μεγάλο διάστημα θεωρούνταν το πρωιμότερο δράμα και χρονολογούνταν περίπου στη δεκαετία 490/80. Ίσως οι φιλόλογοι θα έπρεπε να ήταν επιφυλακτικότεροι και να αναλογιστούν, μεταξύ άλλων, τον πρωταγωνιστικό ρόλο του χορού στις *Ευμενίδες*, τη λειτουργία των χορικών στον *Αγαμέμνονα* και γενικά εκείνη τη βαθιά έγνοια του αισχύλειου χορού για τα διαδραματιζόμενα –και την ερμηνεία τους–, η οποία είναι κατεξοχήν καταφανής στην *Ορέστεια*. Στα 1952 όμως δημοσιεύθηκε μια αποσπασματική παπυρική διδασκαλία, που αναφέρει ότι ο Αισχύλος νίκησε με την τριλογία *Δαναΐδες* έχοντας για αντίπαλό του τον Σοφοκλή, ο οποίος πρωτοεμφανίστηκε στους δραματικούς αγώνες του 468 (ή, το νωρίτερο, το 470). Η πιθανή αποκατάσταση του ονόματος του άρχοντα θα τοποθετούσε την παράσταση στο 463[1]. Προσπάθειες χρονικής οπισθοχώρησης απέτυχαν, και σήμερα όλοι συμφωνούν ότι η πρώιμη χρονολόγηση πρέπει να εγκαταλειφθεί.

Η ιστορία των 50 θυγατέρων του Δαναού, που ζούσαν στην Αίγυπτο αλλά κατάγονταν από την Αργεία Ιώ, και τράπηκαν σε φυγή για να αποφύγουν το γάμο με τα ξαδέλφια τους, τους 50 γιους του Αιγύπτου, ήταν ένας πανάρχαιος μύθος, που είχε ήδη γίνει θέμα τραγωδίας (βλ. σ. 351 κ.ε. σχετικά με τον Φρύνιχο)· το σωζόμενο δράμα ήταν το πρώτο της τριλογίας. Αρχίζει με τις Δαναΐδες να έχουν μόλις φτάσει στο Άργος, ενώ τα ξαδέλφια τους τις κυνηγούν από κοντά. Απευθύνουν έκκληση στο βασιλιά Πελασγό, ο οποίος χρειάζεται "βαθιά φροντίδα/ και σαν του βουτηχτή, που ως το βυθό να φτάνει, /ξάστερο μάτι ακράσωτο"(407-9). Ο βασιλιάς έρχεται αντιμέτωπος με ένα δίλημμα: πόλεμος με τους Αιγυπτίους, αν προστατέψει τις Ικέτιδες ή οργή του Δία του Ικέσιου, αν τις αποδιώξει· στη δεύτερη περίπτωση προστίθεται και το ενδεχόμενο μιάσματος, αν οι κόρες πραγματοποιήσουν την απειλή τους να κρεμαστούν από τα αγάλματα των θεών. Ο Πελασγός αποφασίζει να εμπιστευθεί το πρόβλημά τους στην κρίση του λαού του Άργους, που έχει

1. Πβ. Lloyd-Jones (1957) 595 κ.ε. και *A.C.* 1964 (βλ. Παράρτημα).

και τον τελικό λόγο. Η απόφαση του λαού είναι ευνοϊκή για τις ικέτιδες, αλλά από τον αιγυπτιακό στόλο αποβιβάζεται ένας κήρυκας και με βαρβαρική βιαιότητα επιχειρεί να τις αποσπάσει από τους βωμούς. Σώζονται με την παρέμβαση του βασιλιά, αλλά ο πόλεμος φαίνεται αναπόφευκτος.

Το δίλημμα και η απόφαση του βασιλιά είναι σαφώς ένας σημαντικός δραματικός παράγοντας, και η προσφυγή στο λαό προσθέτει στο έργο μια πολιτική διάσταση, η οποία, χωρίς αμφιβολία, διατηρούνταν και στη συνέχεια της τριλογίας. Αλλά ο Πελασγός δεν εμφανίζεται σαν άτομο, ενώ ο Δαναός διαγράφεται απλώς ως σχεδιαστής και υποκινητής πίσω από τις κόρες του. Ούτε και τη στιγμή της βασανιστικής του απόφασης ο Πελασγός δεν αποκτά προτεραιότητα στη σκηνή σε σχέση με τις Δαναΐδες. Είναι δικό τους το δράμα και παραμένει δική τους η τριλογία — μια τριλογία με αξιοπρόσεκτη ενότητα χώρου, χρόνου και θέματος, καθώς τα γεγονότα των τριών δραμάτων, που εκτυλίσσονται με μια γρήγορη αλληλοδιαδοχή στο Άργος, αφορούσαν τις τύχες της ίδιας ομάδας προσώπων, τα οποία αποτελούσαν το χορό των δύο —και ίσως και των τριών— έργων. Οι *Αιγύπτιοι* και οι *Δαναΐδες* έχουν χαθεί, αλλά, μολονότι δεν μπορούμε να καταλήξουμε σε συγκεκριμένα συμπεράσματα για τη δραματική οικονομία αυτών των έργων, γνωρίζουμε εντούτοις ορισμένα από τα γεγονότα που διαδραματίζονταν[1]. Ξέρουμε ότι οι Δαναΐδες παντρεύτηκαν τελικά τους εξαδέλφους τους και, υποκινούμενες από τον πατέρα τους, τους σκότωσαν τη νύχτα του γάμου -τα θύματα (και παραλίγο αυτόχειρες), λοιπόν, του πρώτου έργου γίνονται δολοφόνοι στη συνέχεια· ότι μια Δαναΐδα, η Υπερμήστρα, γλίτωσε τον άντρα της κι έτσι δημιούργησε τη δραματική κατάσταση για το τελικό έργο· ότι εμφανιζόταν η Αφροδίτη και διακήρυττε την καθολική της δύναμη στη φύση. Είναι πιθανόν, όχι βέβαιο, ότι γινόταν μια δίκη, πάνω στη σκηνή ή εξωσκηνικά, ενός προσώπου. Θα πρέπει, ακόμα, να δινόταν μια λύση· αλλά σε ποιο πρόβλημα;

Είναι αξιοπρόσεκτο το γεγονός ότι ολόκληρη η τριλογία μοιάζει να εστιάζεται στις σχέσεις ανδρών και γυναικών και στη θέση του γάμου μέσα στη δομή της κοινωνίας. Οι Δαναΐδες έχουν μια απέχθεια για το γάμο, μια απέχθεια που μπορεί να έχει λιγότερο τις ρίζες της στο στενό βαθμό συγγένειας από όσο στη βιαιότητα των μνηστήρων τους. Οι γυναίκες όμως πρέπει να παντρεύονται· και αυτό είναι κάτι που το γνώριζαν οι θεραπαινίδες τους (που συγκροτούν το βοηθητικό χορό στο τέλος των *Ικετίδων*), το δέχτηκε η Υπερμήστρα, και θα το διακηρύξει η Αφροδίτη. Δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για το τέλος αυτής της τριλογίας· είναι πιθανόν ότι έκλεινε με μια "μεταστροφή" των Δαναΐδων. Κι αν αυτό είναι ένα κοινωνικό ζήτημα (που γίνεται πολιτικό με την παρέμβαση της αργίτικης δημοκρατίας), είναι επίσης

1. Για μια προσεκτική εξέταση του προβλήματος πβ. Garvie (1969) 163-233.

θρησκευτικό, όχι μόνο εξαιτίας της παρουσίας της Αφροδίτης, αλλά επειδή κυριαρχεί ο Δίας με τις ανεξιχνίαστες βουλές του, ο προστάτης των ικετίδων, που όμως παντρεύονται παρά τη θέλησή τους, και των ξένων, τους οποίους εντούτοις φονεύουν, ο θεός ο οποίος προστατεύει μαζί με την Ήρα το γάμο.

Με την τριλογία *Ορέστεια*, που διδάχτηκε το 458, μπορούμε, επιτέλους, να παρακολουθήσουμε ένα αισχύλειο δράμα να διαγράφει ολόκληρη την καμπύλη του και τις φάσεις του. Αποτελείται από τρία έργα (*Αγαμέμνων, Χοηφόροι, Ευμενίδες*) – το καθένα με τη δική του δράση, το δικό του τόνο και χαρακτήρα, που όμως συνιστούν μια ενιαία δραματική διερεύνηση ενός και μοναδικού θέματος. Ο *Αγαμέμνων* είναι το εκτενέστερο καθώς και το πιο σύνθετο· εντούτοις από ορισμένες απόψεις η δραματική τεχνική του είναι η αρχαϊκότερη. Η δράση δεν θα μπορούσε να είναι απλούστερη: ο Αγαμέμνων επιστρέφει από την Τροία και φονεύεται από τη γυναίκα του. Η έκβαση όμως προοικονομείται περίτεχνα, κυρίως με τη συμβολή του χορού των Αργείων γερόντων, μέσα από την έκθεση περασμένων γεγονότων και τη συσσώρευση προαισθημάτων. Τα χορικά, ιδιαίτερα η πάροδος, είναι εκτενή και με μεγάλη τέχνη συνθεμένα. Μολονότι ο Αισχύλος έχει πλέον στη διάθεσή του τρεις υποκριτές, εντούτοις οι σκηνές εμφανίζουν την τάση να εκτυλίσσονται ανάμεσα σε έναν υποκριτή και το χορό· ο γνήσιος διάλογος είναι σπάνιος – γι' αυτό είναι και πιο εντυπωσιακός, όταν η Κλυταιμήστρα πείθει τον άντρα της να μπει στο παλάτι πατώντας πάνω σε πορφυρά υφάσματα. Ο τρίτος υποκριτής χρησιμοποιείται για την Κασσάνδρα, η οποία μένει σιωπηλή ως τη στιγμή που, μόνη πια με το χορό η προφήτισσα, υφαίνει παρελθόν, παρόν και μέλλον σε ένα μοναδικό ιστό, στη διάρκεια μιας εκπληκτικής σκηνής άσματος και λόγου. Στο δράμα όμως δεσπόζει η μορφή της Κλυταιμήστρας, της πληγωμένης μητέρας και συζύγου, αλλά και της αντρο-γυναίκας που απειλεί την αρχή της ανδρικής εξουσίας[1].

Αν η δραματική τεχνική του *Αγαμέμνονα* είναι από αρκετές απόψεις αρχαϊκή, εντούτοις το έργο είναι μεστό χρώματος και ποικιλίας· οι ορίζοντές του είναι ευρείς, αφού αγκαλιάζουν τα παλιότερα γεγονότα στο Άργος και την Αυλίδα και τον ίδιο τον τρωικό πόλεμο – γεγονότα που όλα τους οδηγούν, με το δικό του τρόπο το καθένα, στον αφανισμό του Αγαμέμνονα, όπως ακούμε από το χορό, την Κλυταιμήστρα και τον Κήρυκα, οι οποίοι μας αποκαλύπτουν τη βαθύτερη σημασία της εκδίκησης που πήρε ο βασιλιάς από την Τροία. Αντίθετα οι *Χοηφόροι* είναι ένα έργο σκυθρωπό, που εστιάζει την προσοχή του αποκλειστικά στο θέμα της εκδίκησης με τη μητροκτονία: ο Ορέστης –μια μάλλον άχρωμη μορφή– επέστρεψε για να πάρει εκδίκηση για τη δολοφονία του πατέρα του και να αποκαταστήσει την ανδρική κυριαρ-

1. Πβ. Winnington-Ingram (1948).

χία στο Άργος. Τώρα συναντούμε για πρώτη φορά δύο βασικά στοιχεία της ελληνικής τραγωδίας: την αναγνώριση, όταν η Ηλέκτρα αναγνωρίζει τον αδελφό της που επέστρεψε από την εξορία, και την πλεκτάνη, όταν μαζί σχεδιάζουν το φόνο του Αιγίσθου και της μητέρας τους. Στο δεύτερο μισό του έργου η δράση εκτυλίσσεται γοργά, και η γριά παραμάνα του Ορέστη εκτελεί το ρόλο της, αλλά ίσως το πιο εντυπωσιακό στοιχείο είναι το λυρικό: ένας μεγάλος *κομμός* στο κέντρο του έργου, όταν γιος και κόρη ενώνονται με το χορό, που αποτελείται από θεραπαινίδες του παλατιού, για να αποτίσουν φόρο τιμής στο νεκρό Αγαμέμνονα, που βρίσκεται στη γη, και να ζητήσουν τη βοήθειά του. Μια γεμάτη ένταση, συγκινητική τελετουργία, είναι συγχρόνως και προετοιμασία (του Ορέστη και των ίδιων των θεατών) για τα αιματηρά γεγονότα που θα επακολουθήσουν[1].

Οι *Ευμενίδες* είναι ένα έργο στο οποίο πρωταγωνιστούν θεοί – ακόμη και ο χορός είναι θεϊκός· πρόκειται για ένα δράμα εξαιρετικής ποικιλίας και θεαματικών σκηνικών εικόνων. Ο Ορέστης καταδιώκεται από τις Ερινύες και καταφεύγει στους Δελφούς – όπου τον βρίσκουμε μέσα στο ναό του Απόλλωνα περικυκλωμένο από τις βυθισμένες σε ύπνο δαιμονικές μορφές, και έπειτα (με μια αλλαγή χώρου σπάνια στην ελληνική τραγωδία) στην Αθήνα, όπου οι Ερινύες χορεύουν γύρω του τραγουδώντας το Δέσμιο Ύμνο τους. Η Αθηνά συγκροτεί τον Άρειο Πάγο· εμφανίζεται ο Απόλλων για να αναλάβει την υπεράσπιση του Ορέστη· διεξάγεται η δίκη και η τυπική διαδικασία της ψηφοφορίας. Ο Ορέστης απαλλάσσεται από την κατηγορία και η Αθηνά πείθει τις Ερινύες να αποδεχθούν την αθώωσή του και τη θέσπιση της λατρείας τους στην Αθήνα. Το έργο τελειώνει με μια πομπή· τραγουδώντας καλόγνωμα τραγούδια οι Ερινύες, που τώρα έχουν γίνει Ευμενίδες, συνοδεύονται με πυρσούς στη νέα τους έδρα μέσα στο βράχο.

Τα τρία δράματα σφυρηλατούνται σε μια ενότητα όχι μόνο με την αιτιακή ακολουθία των διαδραματιζομένων αλλά και με την επανάληψη θεμάτων από έργο σε έργο – και προπαντός ενός κορυφαίου θέματος που είναι η δικαιοσύνη, η δικαιοσύνη των ανθρώπων και η Δίκη του Δία: πράγματι η τριλογία μπορεί σε μεγάλο βαθμό να θεωρηθεί μια πελώρια δραματική διερεύνηση της φύσης της δικαιοσύνης, ανθρώπινης και θεϊκής. Κι αυτό δημιουργεί ένα πρόβλημα, αφού και στα δυο της επίπεδα η δικαιοσύνη φαίνεται αρχικά να είναι ζήτημα ανταπόδοσης των ίσων (talio). Είναι χαρακτηριστικό των πρώτων σταδίων της τριλογίας ότι σε κάθε σημείο το πρόβλημα περιπλέκεται. Στον *Αγαμέμνονα* η δίκαιη τιμωρία της Τροίας σχετίζεται, κατά τρόπο αινιγματικό, με τη θυσία της Ιφιγένειας, το δίλημμα –και την ενοχή– του Αγαμέμνονα. Κι αυτή η αλυσίδα επεκτείνεται με την εκδίκηση της Κλυταιμήστρας, η οποία

1. Πβ. Lesky, *TDH* 125 και τη βιβλιογραφία του Παραρτήματος.

εμφανίζεται να εμπλέκεται η ίδια σε μια τραγική κατάσταση, καθώς είναι μια γυναίκα με τη βούληση και τη δύναμη να κυριαρχήσει σε έναν ανδροκρατούμενο κόσμο· και μολονότι για την εκδίκηση που παίρνει έχει τα ελαφρυντικά της, ενσαρκώνει μια απειλή μέσα στο πλαίσιο αυτής της κοινωνικής πραγματικότητας.

Αυτό το κοινωνικό πρόβλημα διατρέχει αντιστικτικά ολόκληρη την τριλογία. Στις *Χοηφόρους* το δίλημμα είναι καταφανές: η δικαιοσύνη πρέπει να επικρατήσει, αλλά αυτό μπορεί να γίνει μόνο από τον Ορέστη, και μάλιστα με μια πράξη μητροκτονίας, με ένα έγκλημα αντίστοιχο εκείνου της Κλυταιμήστρας (ο παραλληλισμός μεταξύ των δύο προβάλλει ποικιλοτρόπως). Ο Ορέστης ενεργεί κατ' εντολήν του Απόλλωνα, αλλά και κάτω από την απειλή δίωξης από τις Ερινύες, οι οποίες πράγματι θα τον καταδιώξουν. Στις *Ευμενίδες* ο Απόλλων και οι Ερινύες έρχονται σε αντιδικία ενώπιον του Αρείου Πάγου· κι ένα σώμα θνητών ενόρκων έρχεται με τη σειρά του αντιμέτωπο με ένα αξεδιάλυτο αίνιγμα. Οι ανθρώπινες ψήφοι βγαίνουν ίσες[1]: η Αθηνά είναι αυτή που φέρνει τη λύση στο αδιέξοδο, υποστηρίζοντας με την ψήφο της τον άνδρα· και το αυθαίρετο γεννηθήτω μιας προκατειλημμένης θεότητας μπορεί πολύ καλά να αποδώσει αυτό που ο Αισχύλος θεωρούσε κοινωνική αναγκαιότητα. Αλλά η Αθηνά πετυχαίνει και κάτι περισσότερο: πείθει τις απειλητικές Ερινύες να δεχτούν κατοικία και λατρεία στην Αθήνα. Ένα ερώτημα στο οποίο θα πρέπει να επανέλθουμε είναι σε ποιο βαθμό το τέλος της τριλογίας μπορεί να θεωρηθεί ότι λύνει τα περίπλοκα προβλήματα των προηγούμενων σταδίων της.

Ο *Προμηθέας Δεσμώτης* θέτει ιδιαίτερα προβλήματα: ακόμη και η γνησιότητά του έχει αμφισβητηθεί[2]. Αυτή η υπόθεση, βασισμένη σε πραγματικές ιδιομορφίες της γλώσσας και της τεχνικής (αν όχι και της ιδεολογίας), πρέπει να εξεταστεί πολύ σοβαρά. Μεγάλος αριθμός φιλολόγων την απορρίπτει, εν

1. Ορισμένοι φιλόλογοι πιστεύουν ότι η Αθηνά ψηφίζει υπέρ της απαλλαγής του Ορέστη σαν μέλος του δικαστηρίου, κάτι που συνεπάγεται ότι η πλειοψηφία των θνητών ενόρκων είχε αποφανθεί υπέρ της καταδίκης του. Εξαρτάται από το πώς θα ερμηνεύσουμε τους στ. 734-41 των *Ευμενίδων*, ένα χωρίο αμφιλεγόμενο.

2. Την άποψη που δέχεται τη γνησιότητα του δράματος εκθέτει εμπεριστατωμένα ο Herington (1970), αλλά ο Griffith σε μια προσεκτική μελέτη (1977) καταλήγει στο αντίθετο συμπέρασμα. (Βλ. επίσης Taplin (1975) 184-6). Ο συγγραφέας του παρόντος άρθρου πρέπει να ομολογήσει ότι η πίστη του στην παραδοσιακή άποψη υπέρ της γνησιότητας του κειμένου έχει σοβαρά κλονιστεί, αλλά θεώρησε σωστό να παρουσιάσει το έργο εδώ ως αισχύλειο, μεταξύ άλλων και επειδή, ακόμη κι αν κάποιος άλλος το συνέθεσε, θα πρέπει να ήταν έντονα επηρεασμένος από τον Αισχύλο. Ίσως δεχόμαστε υπερβολικά εύκολα, εξαιτίας του Αριστοφάνη και του Αριστοτέλη, ότι υπήρχαν μόνο τρεις μεγάλοι τραγικοί και ότι οι υπόλοιποι ήταν αδιάφοροι θεατράνθρωποι.

μέρει επειδή μερικά από τα γλωσσικά επιχειρήματα δεν είναι πολύ πειστικά, τη στιγμή που τόσο λίγα αισχύλεια δράματα έχουν διασωθεί, και κυρίως επειδή μοιάζει απίθανο να έζησαν δύο ποιητές, ο ένας από τους οποίους, ο ανώνυμος, ήταν ικανός να παρουσιάσει όχι μόνο μια μεγαλειώδη δραματική σύλληψη, αλλά και μια τέτοια αισχύλεια σκηνική εικόνα, όπως είναι η είσοδος της Ιούς. Ίσως το ισχυρότερο επιχείρημα υπέρ της γνησιότητας είναι το ότι το δράμα απαιτεί μια συνέχεια και αυτά που γνωρίζουμε για τον *Προμηθέα Λυόμενο* (την απελευθέρωση του Προμηθέα), και τα οποία είναι περισσότερα από όσα θα είχαμε το δικαίωμα να περιμένουμε, παρέχουν το είδος της συνέχειας που χρειάζεται. Πράγματι ο *Προμηθέας Δεσμώτης* και ο *Προμηθέας Λυόμενος* φαίνεται ότι συνδέονται· και τα δύο δράματα τα θεωρούσε αισχύλεια η ελληνιστική φιλολογία. Εφόσον υπάρχουν αρκετές γλωσσικές μαρτυρίες για να συσχετίσουμε το έργο στενότερα με την *Ορέστεια* παρά με τα πρωιμότερα δράματα, είναι πιθανόν ότι, αν το έγραψε πράγματι ο Αισχύλος, ανήκει στα όψιμα έργα του· και υπάρχουν λόγοι να υποθέσουμε ότι γράφτηκε στη Σικελία στα τελευταία χρόνια της ζωής του. Ένας τρίτος τίτλος απομένει να εξεταστεί: ο *Προμηθέας Πυρφόρος* που θα μπορούσε ίσως να είναι το τρίτο δράμα μιας προμηθεϊκής τριλογίας. Αν είναι έτσι, πρόκειται μάλλον για το τελευταίο παρά για το πρώτο δράμα, και ο τίτλος θα πρέπει να αναφέρεται όχι στην κλοπή της φωτιάς για χάρη των ανθρώπων, αλλά σε μια αθηναϊκή λατρεία του Προμηθέα που περιλάμβανε λαμπαδηδρομία. Δεν μπορούμε να είμαστε απολύτως βέβαιοι εντούτοις για την ύπαρξη περισσότερων από δύο δραμάτων ή για το ότι η τριλογία, κι αν ακόμα καταρχήν σχεδιάστηκε, ολοκληρώθηκε κάποια στιγμή. Πρέπει, όσο μπορούμε, να μελετήσουμε το σωζόμενο δράμα, βοηθούμενοι από ορισμένες πληροφορίες σχετικά με τον *Λυόμενο*.

Ένα από τα αινίγματα του Προμηθέα υπήρξε πάντοτε η παρουσίαση του Δία, ο χαρακτήρας του οποίου, κατά την άποψη του Προμηθέα και των φίλων του, δεν διαφέρει καθόλου από τη γνωστή εικόνα που είχαν οι Έλληνες για τον τύραννο. Ο Προμηθέας είναι ο κατατρεγμένος φίλος του ανθρώπου. Παίρνοντας τον πανούργο θεό της παράδοσης (και του Ησιόδου), ο οποίος είχε και ένα σημαδιακό όνομα (πρόβλεψη) και είχε αναγνωριστεί ως προστάτης των Αθηναίων αγγειοπλαστών, ο Αισχύλος τον κατέστησε περίφημο σύμβολο της φιλικής διάθεσης προς την ανθρωπότητα και συγχρόνως της πρακτικής ευφυίας. Σε μια εκτενή ρήση του, που είναι ένα εκπληκτικό επίτευγμα ιστορικής φαντασίας, ο Προμηθέας διηγείται όχι μόνο πώς έφερε τη φωτιά στους ανθρώπους, αλλά και πώς τους οδήγησε από μια πρωτόγονη κατάσταση της φύσης, όπως την περιέγραψε ο Hobbes, σε μια μορφή πολιτισμένης ζωής, διδάσκοντάς τους τις πρακτικές τέχνες. Γι' αυτό τιμωρείται από τον Δία, ο οποίος στην *Ορέστεια* έβαλε τον άνθρωπο στο δρόμο της φρόνησης (*Αγ.* 176 κ.ε).

Η μορφή του έργου καθορίζεται από τη δραματική κατάσταση: τα άλλα πρόσωπα έρχονται και φεύγουν, αλλά ο Προμηθέας, καρφωμένος σε ένα βράχο στον Καύκασο, παραμένει εκεί και δέχεται τους επισκέπτες του. Τον επισκέπτεται ο χορός των Ωκεανίδων και ο πατέρας τους Ωκεανός· τον επισκέπτεται —η είσοδός της είναι εντυπωσιακή και δεν έχει προοικονομηθεί— ένα άλλο θύμα του Δία, η παρθένος με κέρατα αγελάδας, η Ιώ, τα βάσανα της οποίας είναι εφάμιλλα με τα δικά του, αλλά η μελλοντική της μοίρα προαγγέλλει και τη δική του απελευθέρωση. Ο ήρωας μένει για ένα σύντομο διάστημα δραματικού χρόνου σε ένα απόμακρο σημείο του κόσμου — κι όμως κανένα άλλο δράμα δεν έχει ευρύτερους ορίζοντες. Ολόκληρος ο κόσμος περιγράφεται, όταν ο Προμηθέας μας πληροφορεί για τα περασμένα και τα μελλούμενα ταξίδια της Ιούς (που έχουν τα αντίστοιχά τους, όπως φαίνεται, στα ταξίδια του Ηρακλή στον *Λυόμενο*)· και όσο σύντομο κι αν είναι το πέρασμα προσώπων από τη σκηνή, ο δημιουργός αποδίδει τη μακρά πορεία εξέλιξης από τη θηριώδη κατάσταση του πρωτόγονου ανθρώπου σε εκείνη την οργανωμένη κοινότητα όπου τοποθετείται η ιστορία της Ιούς. Μεγάλο τμήμα του έργου καταλαμβάνεται από εκτενείς εκθετικές ρήσεις. Σε τι λοιπόν έγκειται το δραματικό στοιχείο; Αυτό έγκειται στη σύγκρουση του Προμηθέα με τον Δία, στην ένταση της πεισματικής του αντίστασης και στο γεγονός ότι ο ήρωας διαθέτει ένα όπλο εναντίον του δυνάστη του — ένα μυστικό. Ο Δίας, του οποίου ο πόθος φαίνεται να ταλαιπωρεί την Ιώ, θα επιθυμήσει κάποτε μια θεά που είναι γραφτό να γεννήσει γιο τρανότερο από τον πατέρα του, και έτσι ο Δίας θα χάσει την εξουσία του.

Οι γνώσεις μας για τη συνέχεια είναι περιορισμένες. Ξέρουμε ότι ο Ηρακλής, στον *Λυόμενο*, σκότωνε τον αετό που ερχόταν να κατασπαράξει το συκώτι του Προμηθέα και στο τέλος τον απελευθέρωνε από τα ατσάλινα δεσμά που είχε κατασκευάσει ο Ήφαιστος. Με κάποιο τρόπο η διαμάχη Δία και Προμηθέα θα πρέπει να έβρισκε κάποια λύση. Το μυστικό θα αποκαλυπτόταν, αφού ο Δίας τελικά δεν παντρεύτηκε τη Θέτιδα· επιτεύχθηκε κάποιος συμβιβασμός, αλλά με ποιους όρους και σε τι επίπεδο δεν μπορούμε εύκολα να αποφανθούμε. Έχει διατυπωθεί η υπόθεση, και είναι αρκετά πιθανή, ότι ο Δίας όχι μόνο αποδεχόταν την επιβίωση του ανθρώπινου γένους, αλλά και πρόσθετε στα υλικά και πνευματικά δώρα του Προμηθέα το δικό του δώρο, τη δικαιοσύνη, αναγκαία για την ανθρώπινη κοινωνία. Η άποψη ότι ο Δίας "εξελίχθηκε" μπορεί να πηγαίνει μακρύτερα από όσο επιτρέπουν οι μαρτυρίες μας· και ίσως το ερώτημα που θα έπρεπε να θέσουμε είναι το εξής: ποια άλλη εικόνα μπορούσε να έχει ο πρωτόγονος άνθρωπος, όπως τον παρουσιάζει ο Αισχύλος, για τη διακυβέρνηση του κόσμου, εκτός από εκείνη της σκληρότητας και της βίας;

Αυτή η επισκόπηση των σωζόμενων έργων πιθανόν έχει δώσει κάποια

εικόνα της δύναμης –και του φάσματος– της αισχύλειας τραγωδίας. Αλλά η συνόψιση των ιδιομορφιών του Αισχύλου ως δραματουργού και ως θρησκευτικού στοχαστή –οι δύο αυτές πλευρές του είναι άρρηκτα συνδεδεμένες– είναι ένα δύσκολο εγχείρημα, και η δυσκολία του έγκειται εν μέρει στη συνύπαρξη αντιφατικών σχεδόν στοιχείων. Υπάρχει μια καθιερωμένη εικόνα του ποιητή: ο αυστηρός ηθικολόγος, προφήτης ενός Δία που φροντίζει για την αμείλικτη τιμωρία των ενόχων· κυρίαρχος ενός μεγαλόπρεπου ύφους, με μια φαντασία που έφτανε σε τέτοια ύψη ώστε να τον απομακρύνει από τους κοινούς ανθρώπους. Η εικόνα αυτή είναι συγχρόνως εσφαλμένη και σωστή.

Το ύφος του είναι πράγματι μεγαλόπρεπο, όχι όμως στομφώδες, αφού το διακρίνει η απουσία κοσμητικών μέσων που χρησιμοποιούνται ως αυτοσκοπός. Πλούσιο αλλά πειθαρχημένο, αν κάποτε φαίνεται υπερβολικό, διακρίνεται όμως για την πυκνότητα των νοημάτων του. Δεν μπορούμε, βέβαια, να εξετάσουμε το ύφος του χωρίς να αναφέρουμε κάποια παραδείγματα, κάτι που είναι αδύνατον εδώ. Ορισμένα στοιχεία του όμως μπορούν να επισημανθούν. Αν για το πλούσιο λεξιλόγιό του ο Αισχύλος οφείλει πολλά στους προγενέστερους επικούς και λυρικούς ποιητές –ένα χρέος που, βέβαια, δεν μπορούμε να εκτιμήσουμε εξαιτίας της απώλειας του μεγαλύτερου μέρους της πρώιμης ποίησης– εντούτοις ο ίδιος ήταν τολμηρός καινοτόμος, ιδίως στη σύνθεση εκείνων των τόσο χαρακτηριστικών για την ποίησή του επιθέτων· και σαν πολλούς ποιητές, αρχαίους και σύγχρονους, έδειχνε τόλμη στη χρήση της γλώσσας. Όχι μόνο στα ελάσσονα ζητήματα σημασιολογίας και σύνταξης βίαζε την καθιερωμένη χρήση, αλλά και στη μεταφορά, όπου, αν εξαιρέσουμε τον Πίνδαρο, δεν έχει το ταίρι του, ο συνδυασμός των εικόνων φαίνεται κάποτε να εξωθεί τη μεταφορική γλώσσα σχεδόν ως τη διάλυση· όταν όμως το επιθυμούσε, μπορούσε να επεξεργαστεί μια συγκεκριμένη εικόνα με εκπληκτική δεξιοτεχνία. Για τους Έλληνες που σκοτώθηκαν μπροστά στα τείχη της Τροίας ο χορός του *Αγαμέμνονα* τραγουδά:

ὁ χρυσαμοιβὸς δ' Ἄρης σωμάτων
καὶ ταλαντοῦχος ἐν μάχῃ δορὸς
πυρωθὲν ἐξ Ἰλίου
φίλοισι πέμπει βαρὺ
ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀντ-
ήνορος σποδοῦ γεμί-
ζων λέβητας εὐθέτους. *(437-44)*

Κι ο Άρης σωμάτων αργυραμοιβός και ζυγιαστής στων κονταριών τη μάχη, στέλλει απ' την Τροία στους δικούς βαριά και πικροθρήνητη τέφρα από την πυρά μονάχη αντίς τον άντρα – βολικά γιομίζοντας ένα λεβέτι με μια φούχτα στάχτη*.

* Όλες οι μεταφράσεις από τον Αισχύλο και Σοφοκλή είναι του Ι. Γρυπάρη.

Το ύφος είναι μεγαλόπρεπο στο διάλογο, όπως και στα λυρικά μέρη, αλλά μπορούσε να γράψει και πολύ απλά και να δώσει καθημερινό τόνο στο λόγο των ταπεινότερης καταγωγής προσώπων του.

Τις ελάσσονες αυτές μορφές του δεν επιτρέπεται να τις αγνοούμε – διαφορετικά θα μας διέφευγε το ευρύ φάσμα των προτιμήσεών του. Στον *Αγαμέμνονα*, λ.χ., πλάι στην Κλυταιμήστρα (και τη ρήση της για την πορεία των πυρσών) και τον ψυχρό θριαμβευτή Αγαμέμνονα, έχουμε τον Φύλακα και τον Κήρυκα, με το αψύ χωριάτικο χιούμορ τους και με εκείνη την έγνοια για τα προσωπικά τους προβλήματα η οποία αποκαλύπτει την επίδραση των υψηλών, τραγικών συμβάντων στους κοινούς ανθρώπους. Πρόκειται για ρόλους "χαρακτήρων"· και θα μπορούσε να είναι σωστή η σκέψη ότι μέσα από τέτοιες μορφές πρωτοβρήκε το δρόμο της στην ελληνική τραγωδία κάποια φυσικότητα στη διαγραφή των προσώπων. Η παραμάνα στις *Χοηφόρους* γυρίζει πίσω στο παρελθόν, στις λερωμένες πάνες του μικρού Ορέστη. Ίσως δεν θα έπρεπε να είχαμε νιώσει έκπληξη, όταν, με την ανακάλυψη εκτενών αποσπασμάτων από σατυρικά δράματα του Αισχύλου, διαπιστώσαμε πόσο ανάλαφρα μπορούσε να χειρίζεται τα κατά παράδοση άσεμνα θέματα ή πόσο γοητευτικό είναι το τραγούδι του Σιληνού (στους *Δικτυουλκούς*) για το μικρό Περσέα, καθώς το παιδί παίζει με τον πελώριο φαλλό[1].

Ο Αισχύλος συνδυάζει μια περίπλοκη τέχνη λεπτολογίας με μια μεγάλη δεξιοτεχνία στη δημιουργία συναρπαστικών, συναισθηματικά φορτισμένων εικόνων, που συχνά στηρίζονται στη δύναμη –ή την οξύτητα– της γλώσσας του. Και οι τρεις τραγικοί, με διαφορετικό, βέβαια, τρόπο ο καθένας, χρησιμοποίησαν το θέαμα και τη γλώσσα για τους δραματικούς τους σκοπούς· και οι σκηνικές εικόνες του Αισχύλου είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακές. Ήδη έχουμε αναφερθεί στην εμφάνιση του Δαρείου πάνω στον τάφο του, στην απροσδόκητη εμφάνιση της βοϊδοκέρατης Ιώς και στη θεαματική ακολουθία των σκηνών στις *Ευμενίδες*· σε αυτά θα μπορούσαμε να προσθέσουμε την εισβολή στη σκηνή του τρομοκρατημένου γυναικείου χορού των *Επτά*, που δεν βαδίζει ατάραχα, αλλά χορεύει σε δοχμιακούς ρυθμούς, ή τις κραυγές και τους σπασμούς της Κασσάνδρας, όταν, ύστερα από τη μακρόχρονη σιγή της, πέφτει σε έκσταση. Αυτή είναι η *ἔκπληξις* για την οποία μίλησαν οι αρχαίοι κριτικοί. Στον *Αγαμέμνονα* η Κλυταιμήστρα παρουσιάζεται όρθια πάνω από τα σώματα των θυμάτων της· στις *Χοηφόρους* ο Ορέστης στέκεται πάνω από τα δικά του θύματα. Η εντύπωση που δημιουργείται είναι έντονη και αφορά στη σκηνική εικόνα· αλλά ο σκοπός είναι διαφορετικός, αφού προκαλεί τη σύγκριση των δύο εικόνων και θέτει το ερώτημα της σχέσης των δύο πράξεων. Υπάρχει ένα σχέδιο, και ένας τέτοιος δομικός σχεδιασμός δεν είναι σπάνιος

1. Πβ. Lloyd-Jones (1957) 531 κ.ε.

στην τέχνη του Αισχύλου.

Μια ορισμένη μορφική τυπολογία είναι χαρακτηριστική για την ελληνική τέχνη, τόσο στη λογοτεχνία όσο και στις εικαστικές τέχνες. Πολλά έχουν γραφεί πρόσφατα για την κυκλική σύνθεση που απαντά στον Όμηρο και μπορεί να πρωτοεμφανίστηκε σαν ένα πρόσφορο τέχνασμα για τον προφορικό ποιητή, όπως επίσης απαντά και στον Πίνδαρο, και μπορούμε με τη βοήθεια του να συναγάγουμε την ύπαρξή της και στο έργο των λυρικών ομοτέχνων του. Ένα τμήμα, μεγάλο ή μικρό, ολοκληρώνεται με την επανάληψη μιας λέξης ή ενός θέματος με τα οποία άρχισε. Σε έναν μεγάλο καλλιτέχνη δεν χρησιμοποιείται ως αυτοσκοπός, αλλά η λέξη ή το θέμα που επανεμφανίζονται μπορούν να έχουν πολύ μεγαλύτερη σημασία από ό,τι είχαν στην αρχή. Η "απαλλαγή από τα βάσανα" σημαίνει περισσότερα στο τέλος του πρώτου μισού της ρήσης του Φύλακα από ό,τι στην αρχή του *(Αγ.* 1-20)· οι λέξεις και τα θέματα, οι εικόνες και τα σύμβολα, συγκεντρωμένα στο τέλος της *Ορέστειας,* έχουν μια βαθύτερη αλλά και διαφορετική σημασία από αυτήν που είχαν στην αρχή της τριλογίας. Η κυκλική σύνθεση, σε οποιαδήποτε κλίμακα, διατρέχει όλο το έργο του Αισχύλου. Ένα άλλο τέχνασμα για την επίτευξη έμφασης αφορά στην εικονοποιία του. Χαρακτηριστική για τον Αισχύλο είναι η διατήρηση μιας εικόνας ή ορισμένων εικόνων σε όλο το μήκος του έργου: στους *Επτά* το πλοίο της πολιτείας, στις *Ικέτιδες* τα αρπακτικά πουλιά, στην *Ορέστεια* δίχτυα και βρόχοι, ένα ολόκληρο πλέγμα μεταφορών από το κυνήγι και την αλιεία. Αλλά αυτά δεν είναι παρά μερικότερες εκδηλώσεις ενός γενικότερου φαινομένου. Λέξεις ή ομάδες λέξεων που δηλώνουν ένα σημαντικό θέμα επαναλαμβάνονται συχνά σε σημεία έμφασης. Για παράδειγμα στην *Ορέστεια* βρίσκουμε λέξεις που δηλώνουν την κυριαρχία και τη νίκη να συνδέονται με το θέμα της ανδρικής/γυναικείας εξουσίας· λέξεις σχετικές με την κληρονομιά, σχετικές με τη δικαιοσύνη και τη δικαστική διαδικασία. Ως αντίθετοι πόλοι, το αγαθό και το κακό, το φως και το σκοτάδι, η χαρά και η λύπη, οι παιάνες και οι θρήνοι, η βία και η πειθώ διατρέχουν την τριλογία. Οι φιλόλογοι μπορεί να αμφισβητούν τη μια ή την άλλη ερμηνεία, αλλά γενικά θα συμφωνούσαν ως προς την πυκνότητα της σύνθεσης, τη σκοπιμότητα των επαναλήψεων, την επαναφορά των θεμάτων. Το ίδιο συμβαίνει και με εκείνες τις αμφισημίες που ο Αισχύλος χρησιμοποιεί σαν ένα είδος συμπυκνωμένων μεταφορών συχνά με αναφορά στα προηγούμενα ή στα επόμενα για να συνδέσει τα επιφανειακώς ανόμοια. Μερικοί φιλόλογοι είναι επιφυλακτικότεροι από άλλους στον εντοπισμό αμφισημιών, αλλά λίγοι θα αρνούνταν ότι η γλώσσα του Αισχύλου είναι συχνά σκόπιμα αμφίσημη, ότι εκείνες οι αναφορές του *Αγαμέμνονα* σε γονείς και παιδιά σκοπεύουν στη μητροκτονία στις *Χοηφόρους,* ότι οι αναφορές σε μια δικα-

στική διαδικασία στα δύο πρώτα έργα αποβλέπουν στη δίκη των *Ευμενίδων*.

Αυτοί είναι ορισμένοι από τους τρόπους της τέχνης του Αισχύλου, οι οποίοι εκτείνονται από τις συναρπαστικές θεαματικές εντυπώσεις ως τη λεπτόλογη επεξεργασία των θεμάτων. Ποιοι είναι οι δραματικοί στόχοι τους; Πώς αντιλαμβάνεται ο Αισχύλος τον κόσμο και ειδικότερα την τραγική διάστασή του; Και εδώ ίσως φτάνουμε στον πιο σημαντικό συνδυασμό όλων των στοιχείων. Η σκέψη, η τέχνη και η γλώσσα του Αισχύλου είναι βαθιά ριζωμένες σε ένα αρχαϊκό παρελθόν, σε έναν κόσμο στοιχειωμένο από τρόμους και προκαταλήψεις· και όμως πολλοί μελετητές βρήκαν στο δράμα του έναν ορθολογικό έλεγχο, μια δύναμη γενικού στοχασμού, μια βαθιά επίγνωση των θεμελιωδών προβλημάτων της ανθρώπινης μοίρας, μια κίνηση από το σκοτάδι στο φως[1]. Σε αυτόν το χώρο όμως υπάρχουν αρκετές διαφωνίες των μελετητών, και καμιά συνεπής κρίση δεν μπορεί να αποφύγει, σε κάποιο βαθμό, τον υποκειμενισμό.

Η αισχύλεια τραγωδία ασχολείται με την ανθρώπινη μοίρα, την προσωπική μοίρα ενός Ετεοκλή ή ενός Αγαμέμνονα. Αλλά το άτομο είναι μέλος μιας οικογένειας, μιας κλειστής συγγενικής ομάδας: ο Ετεοκλής υποφέρει από την κατάρα του πατέρα του, ο Αγαμέμνων εξαιτίας των ανομημάτων του δικού του πατέρα. Και η οικογένεια αποτελεί τμήμα μιας ευρύτερης συγγενικής ομάδας, της πόλης. Όλα είναι στενά συνδεδεμένα μεταξύ τους, όπως άλλωστε εξακολουθούσαν να είναι στην Ελλάδα του 5ου αι.: η σχέση του *οἴκου* με την πόλη είναι ένα βασικό θέμα στους *Επτά*, και ελάχιστα λιγότερο σημαντικό στην *Ορέστεια*. Όλα τα σημαντικά ζητήματα είναι κοινωνικά και αγγίζουν την κοινωνική ζωή της εποχής του ποιητή. Μολονότι στο ηρωικό πλαίσιο η *πόλις* βρίσκεται σε μια ανεξέλικτη μορφή, ούτε ο ποιητής ήταν δυνατόν να μιλά για την πόλη, ούτε και οι θεατές του να ακούν γι' αυτή χωρίς να συλλογίζονται τις δικές τους πολιτικές εμπειρίες· και είναι, πράγματι, ένα ουσιαστικό στοιχείο της *Ορέστειας* η μετατόπιση της δράσης από την ηρωική μοναρχία του Άργους στην Αθήνα και τον Άρειο Πάγο, σε ένα δικαστήριο και μια δίκη· και οι Ευμενίδες εύχονταν αγαθά για την Αθήνα που γνώριζε ο Αισχύλος και το κοινό του. Έγραφε για την εποχή του και τους συμπολίτες του.

Το άτομο, η οικογένεια και η πόλη εξαρτώνται από τους θεούς, με αποτέλεσμα να συμπλέκονται τα προσωπικά, κοινωνικά και θρησκευτικά ζητήματα. Αλλά τι ήταν αυτοί οι θεοί και πώς ενεργούσαν μέσα στον κόσμο των ανθρώπων; Γενικά, και σωστά, υποστηρίζεται ότι ο Αισχύλος, που είχε ως κέντρο του στοχασμού του το Δία, προβληματιζόταν βαθιά γι' αυτό που κά-

1. Βλ., λ.χ., Dodds (1951) 40 και, για την αντίθετη άποψη, την εισαγωγή των Denniston - Page (1957). Βλ. επίσης Lloyd-Jones (1956) και (1971).

ποτε ονομάζεται θεοδικία, για τη δικαιοσύνη και τη δικαίωση των θεών. Αλλά η θεοδικία δεν ήταν μια επινόηση του Αισχύλου ή του 5ου αιώνα. Όσο περισσότερο οι Έλληνες αισθάνονταν τους θεούς ολόγυρά τους και μέσα τους και όσο μεγαλύτερη ένιωθαν την εξάρτησή τους από αυτούς τόσο και περισσότερο επιχειρούσαν να κατανοήσουν τους τρόπους των θεών. Ζήλευαν το μεγαλείο και την ευδαιμονία των ανθρώπων; Ήταν δίκαιοι, όπως ήθελαν οι άνθρωποι να πιστεύουν; Ή, αφού έστελναν στους ανθρώπους την τύφλωση, ήταν οι ίδιοι η έσχατη αιτία των ανομιών που τιμωρούσαν; Αυτός ήταν ο τρόπος με τον οποίο οι ένοχοι τιμωρούνταν με την τιμωρία των απογόνων τους; Ο Αισχύλος είχε κληρονομήσει αυτά τα ερωτήματα και, από τον Ησίοδο και τον Σόλωνα, κάποιες απαντήσεις. Στα ερωτήματα και τις απαντήσεις πρόσφερε και το δικό του στοχασμό.

Από έναν ποιητή δεν απαιτούμε αυστηρή διατύπωση και επίλυση φιλοσοφικών και θεολογικών προβλημάτων. Σε ένα ζήτημα, εντούτοις, ο Αισχύλος μας προσφέρει μια σαφή διατύπωση, όταν βάζει το χορό του *Αγαμέμνονα* να τραγουδά ότι δεν είναι ο πλούτος και η ευδαιμονία καθεαυτά που προκαλούν τη δυστυχία, αλλά οι πράξεις ασέβειας και ύβρης που διαρκώς πολλαπλασιάζονται. Σε αυτή την περίπτωση πολλαπλασιάζονται μέσα στο πλαίσιο της οικογένειας· και διαπιστώνουμε ότι ο Αγαμέμνων δεν πεθαίνει μόνο για τα δικά του ανομήματα, αλλά και γι' αυτά του πατέρα του· και η Κλυταιμήστρα υποστηρίζει ότι ενσαρκώνει το πνεύμα εκδίκησης που στοιχειώνει το σπίτι. Εδώ έχουμε μια άλλη διατύπωση του προβλήματος· παρόλο που ο δαίμων συνήργησε, δεν μπορεί να αποσείσει τη δική της ευθύνη.

Κλ. *αὐχεῖς εἶναι τόδε τοὔργον ἐμόν,*
μὴ δ' ἐπιλεχθῇς,
Ἀγαμεμνονίαν εἶναι μ' ἄλοχον·
φανταζόμενος δὲ γυναικὶ νεκροῦ
τοῦδ' ὁ παλαιὸς δριμὺς ἀλάστωρ
Ἀτρέως χαλεποῦ θοινατῆρος
τόνδ' ἀπέτεισεν
τέλεον νεαροῖς ἐπιθύσας.
Χο. *ὡς μὲν ἀναίτιος εἶ*
τοῦδε φόνου τίς ὁ μαρτυρήσων;
πῶ πῶ; πατρόθεν δὲ συλλή-
πτωρ γένοιτ' ἂν ἀλάστωρ. *(1497-1508)*

Κλ. πως δικιά μου είναι η πράξη επιμένεις να λές; όμως βγάλτ' το απ' το νου σου· πως είμαι μην πεις του Αγαμέμνονα τάχα η γυναίκα· τη μορφή της γυναίκας αυτού του νεκρού ο δριμύς ο Αλάστορας πήρε ο παλιός του απάνθρωπου δείπνου του Ατρέα και θυσία άντρα τέλειο πρόσφερε αυτόν.

και σφαγμένα τα βρέφη εκδικώντας.

Χο. Πως είσαι καθαρή απ' αυτό το φόνο, ποιος θα βρεθεί και θα το μαρτυρήσει; Πώς; πώς; μα ίσως και χέρι νάδωσε της γενεάς ο Αλάστορας ο αρχαίος· και δρόμο ανοίγει χύνοντας το γαίμα το συγγενικό ποτάμι ο Άρης ο μαύρος, για το ανόσιο το παιδοφάγωμα δίκη να πάρει.

Φαίνεται ότι είναι γενικά σωστό ότι στον Αισχύλο, ενώ ο θεϊκός και ανθρώπινος παράγοντας ενεργούν ταυτόχρονα, η θεϊκή δικαιοσύνη εκπληρώνεται μέσα απο την ανθρώπινη πράξη· ότι, όσο βαριά κι αν είναι η κληρονομική ενοχή και η καθυστερημένη εκδίκηση, ένας βαθμός ευθύνης υπάρχει πάντα στον ανθρώπινο παράγοντα.

Στο βάθος υπάρχει το πρόβλημα της ελευθερίας και του εξαναγκασμού, το οποίο γνώριζαν καλά οι Έλληνες, που είχαν και δούλους και υποζύγια. Η μεταφορά του ζυγού εμφανίζεται συχνά στην τραγωδία, όπως και η έννοια της *ἀνάγκης*. Γεμάτοι πάθος για ελευθερία, αλλά και έχοντας επίγνωση κάθε στιγμή των εξαναγκασμών που τους επέβαλαν οι θεοί, είναι πιθανό ότι αναρωτιόντουσαν πόσο ελεύθεροι ήταν στην πραγματικότητα. Όταν οι φιλόσοφοι και οι θεολόγοι μας θα θέσουν σωστά αυτά τα θέματα, μόνο τότε θα έχουμε το δικαίωμα να κρίνουμε την πνευματική ικανότητα των αρχαίων συγγραφέων, αλλά στο μεταξύ ίσως υπάρχει κάτι που μπορούμε να μάθουμε από έναν ποιητή που αντιμετώπισε τα προβλήματα της θεϊκής διακυβέρνησης και της ανθρώπινης ευθύνης με τόση ειλικρίνεια. Και δεν θα μάθουμε τίποτα, αν δεν καταλάβουμε ότι για τον Αισχύλο ο Δίας δεν ήταν τόσο η λύση ενός προβλήματος όσο το ίδιο το πρόβλημα (αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο μπορούσε να τον παρουσιάσει μέσα από τόσο διαφορετικούς μύθους, όπως είναι οι μύθοι της *Ορέστειας* και των δραμάτων του Προμηθέα).

Μόνο στην *Ορέστεια* όμως μπορούμε να παρατηρήσουμε ολόκληρη την εξέλιξη της αισχύλειας σκέψης. Το βασικό θέμα είναι η δικαιοσύνη με τη μορφή της ανταπόδοσης των ίσων (*talio*), ανθρώπινης και θεϊκής. Οι άνθρωποι αγανακτούν για τις αδικίες που τους γίνονται και παίρνουν εκδίκηση, αλλά με αυτό τον τρόπο υπηρετούν τη θεϊκή δικαιοσύνη. Δεν σφάλλουν - ούτε οι Ατρείδες που εκστρατεύουν εναντίον της Τροίας ούτε η Κλυταιμήστρα και ο Αίγισθος - όταν λειτουργούν με αυτό τον τρόπο, εντούτοις το αποτέλεσμα είναι μια ακολουθία φρικτών γεγονότων. Ξανά και ξανά γίνεται αναφορά στις Ερινύες, αυτούς τους δαίμονες στους οποίους ο Αισχύλος αναγνώρισε ένα σύμβολο μιας αυστηρής ποινικής δικαιοσύνης ενός αμείλικτου παρελθόντος. Στα δύο τελευταία δράματα το πρόβλημα εστιάζεται αποκλειστικά στην περίπτωση του Ορέστη, ο οποίος διαπράττει τη μητροκτονία κατ' εντολήν του Απόλλωνα, αλλά και εφαρμόζοντας ένα νόμο που αναφέρει ο χορός στον μεγάλο *κομμό*, ένα νόμο που ήδη έχει διακηρυχθεί ως εντολή του Δία από

το χορό του *Αγαμέμνονα*, το νόμο ότι οι δράστες πρέπει να υποφέρουν για τις πράξεις τους[1]. Πρέπει και ο Ορέστης να υποφέρει για τη δική του; Καταδιώκεται από τις Ερινύες της μητέρας του· αθωώνεται στην Αθήνα, χάρη στην ψήφο της Αθηνάς, η οποία υιοθετεί εκείνη την προτίμηση προς το ανδρικό φύλο με βάση την οποία ο Απόλλων υπερασπίστηκε τον Ορέστη. Αν το κοινωνιολογικό πρόβλημα επιδέχεται μια απάντηση, οι ψήφοι του ανθρώπινου δικαστηρίου μοιράζονται και οι Ερινύες αφρίζουν και απειλούν. Υπάρχει ακόμη ένα πρόβλημα που πρέπει να λυθεί· και το έργο -και μαζί του η τριλογία- κλείνει όχι με την αθώωση του Ορέστη αλλά με τη μεταστροφή των Ερινύων. Ο ποιητής δεν μπορεί να αφήσει τους άγριους δαίμονες να απειλούν την Αθήνα. Μολονότι αποκτούν ευμενή διάθεση (χωρίς να χάνουν τον εκδικητικό τους ρόλο), θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ο Αισχύλος επικαλείται, για το συμφέρον της Αθήνας, μιαν άλλη όψη των χθόνιων δυνάμεων, ως χορηγών της γονιμότητας. Ωστόσο δεν είναι σίγουρο ότι έτσι εξαντλείται η σημασία της τελικής σκηνής.

Κανένας ποιητής δεν έχει παρουσιάσει το τραγικό κακό τόσο ανελέητα όσο ο Αισχύλος. Εντούτοις η *Ορέστεια* —και στο βαθμό που γνωρίζουμε, και οι *Δαναΐδες* και τα σχετικά με τον Προμηθέα δράματα— κλείνουν με μια συνδιαλλαγή και την προοπτική της αρμονίας, ένα είδος τραγωδίας που βρήκε λίγους μιμητές. Ασφαλώς ο Αισχύλος δεν ήταν απλοϊκά αισιόδοξος. Ως εκ τούτου, τι είναι αυτό που καθιστά δυνατή τη συνδιαλλαγή; Ένα από τα εργαλεία της ελληνικής σκέψης ήταν η πολιτική αντίθεση ανάμεσα στη δύναμη (ή βία) και την πειθώ. Είναι το θέμα στο οποίο επανέρχεται επίμονα ο Αισχύλος στα όψιμα έργα του. Στην τριλογία των Δαναΐδων η δύναμη και η πειθώ είναι αντιτιθέμενοι τρόποι ερωτικής προσέγγισης, και η Αφροδίτη θα εμφανιστεί για να πείσει. Οι υπηρέτες του Δία στον *Προμηθέα* είναι το Κράτος και η Βία, στους οποίους ο ήρωας αρνείται πεισματικά να απαντήσει, αλλά ήδη υπάρχουν υπαινιγμοί για εκείνη την πειθώ, που θα πρέπει να συνέβαλε στον τελικό συμβιβασμό. Τα πρώτα στάδια της *Ορέστειας* είναι μια ιστορία βίας κατά συρροήν, καθώς οι Ερινύες είναι αυτές που επιβάλλουν τη Δικαιοσύνη του Δία, καθιστώντας αινιγματικό —αν όχι γελοιοποιώντας— τον Ύμνο προς τον Δία, στην πάροδο του *Αγαμέμνονα*, όταν ο χορός τραγουδά συγχρόνως για την εύνοια (*χάριν*) και τη βία των θεών (*Αγ.* 182 κ.ε.). Ο Απόλλων διατάζει τη μητροκτονία και, όταν αυτή έχει διαπραχθεί, απειλεί τις Ερινύες με το τόξο του· η Αθηνά τις πείθει. Στο πλαίσιο της δημοκρατικής Αθήνας μεταμορφώνει με την πειθώ τις ίδιες τις ενσαρκώσεις της βίαιης εκδίκησης. Κι αν αυτό είναι μια έννοια που δεσπόζει στην τελευταία περίοδο

1. *Χο.* 306-14, 400-4· *Αγ.* 1560-6.

του Αισχύλου, τότε ίσως ήταν η κορυφαία θρησκευτική του σύλληψη ότι οι παντοδύναμοι θεοί μπορούν εκτός από τη βία να χρησιμοποιήσουν και την πειθώ.

4. ΣΟΦΟΚΛΗΣ

Η ζωή του Σοφοκλή καλύπτει σχεδόν ολόκληρο τον 5ο αιώνα· γεννήθηκε γύρω στο 496, πριν από την πρώτη περσική εισβολή, και πέθανε γύρω στο 406, στα τελευταία χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου. Συχνά θεωρήθηκε ότι συμβολίζει καθετί το αττικό και κλασικό: ανωτερότητα, μορφική τελειότητα, ιδεαλισμό. Συγχρόνως οι κριτικοί διαπίστωσαν ότι από ορισμένες απόψεις είναι ο πιο πρωτεϊκός από τους τρεις μεγάλους τραγικούς. Κανείς δεν αμφισβητεί ότι είναι ένας δραματουργός πρώτης διαλογής· και τουλάχιστον στα σωζόμενα έργα του –επτά μονάχα από 123– είναι δύσκολο να βρούμε δείγματα της *ἀνωμαλίας* για την οποία επικρίθηκε από τον Πλούταρχο[1]· πέρα όμως από αυτό το σημείο δεν υπάρχει γενική ομοφωνία των μελετητών: πότε γαλήνιος, ευσεβής και παραδοσιακός και πότε ένθερμος ανθρωπιστής ή απελπιστικά απαισιόδοξος, ο Σοφοκλής υφίσταται μεταμορφώσεις με κάθε καινούργιο βιβλίο που γράφεται γι' αυτόν. Παραδόξως, η εντύπωση που προκαλεί το έργο του στον αναγνώστη, τους ηθοποιούς ή το κοινό χαρακτηρίζεται από εκπληκτική διαύγεια, ακόμη κι από απλότητα· αλλά πρόκειται για μια διαύγεια σαν του Βιργιλίου και εκφράζει βαθιά και σύνθετα νοήματα, τα οποία δεν είναι δυνατόν να τα πραγματευθεί κανείς παρά μόνο με τους όρους του ίδιου του ποιητή.

Η ερμηνεία καθίσταται ακόμη δυσχερέστερη καθώς έχουν διασωθεί τόσο λίγα έργα και τα περισσότερα από αυτά δεν μπορούν να χρονολογηθούν με βεβαιότητα. Ως εκ τούτου, είναι αδύνατον να δώσουμε μια αξιόπιστη περιγραφή της εξέλιξης του Σοφοκλή· τέσσερα δράματα και μερικά αποσπάσματα είναι ό,τι απέμεινε για να εκπροσωπήσει τα πρώτα πενήντα χρόνια της εξαιρετικά παραγωγικής σταδιοδρομίας του. Το 468 είναι η χρονολογία που μας παραδίδεται για τον πρώτο του αγώνα, που έληξε με νίκη επί του Αισχύλου· κανένα όμως από τα σωζόμενα έργα του δεν είναι πιθανόν να γράφτηκε πριν από τη δεκαετία του 450. Οι περισσότεροι φιλόλογοι θα τοποθετούσαν τον *Αίαντα* πριν από την *Αντιγόνη* (πιθανόν στα τέλη της δεκαετίας του 440: πβ. Επίμετρο), αν και οι μαρτυρίες δεν είναι αδιαμφισβήτητες. Οι *Τραχίνιες* συχνά τοποθετούνται αμέσως μετά την *Αντιγόνη* και πριν από τον *Οιδίποδα Τύραννο* (στη δεκαετία του 420), και πάλι με βάση πολύ αβέβαιες μαρτυρίες. Με την *Ηλέκτρα* (ανάμεσα στο 418 και στο 410), τον *Φιλοκτήτη* (409) και τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* (γύρω στο 406) βρισκόμαστε επιτέλους σε σταθερό

1. *Περί του ακούειν* 13· πβ. 'Λογγίνος', *Περί Ύψους* 33.5.

έδαφος, και ορισμένα χαρακτηριστικά του "όψιμου" Σοφοκλή μπορούν να εντοπιστούν, αλλά, γενικά, πρέπει να παραδεχτούμε ότι δεν διαθέτουμε στοιχεία για τη σύνταξη μιας εργοβιογραφίας του.

Υπάρχουν κάποιες μαρτυρίες σχετικά με τις απόψεις των αρχαίων για τις αρετές του και τη θέση του στην ιστορία του δράματος, πράγμα που μπορεί να συμβάλει στη συμπλήρωση ορισμένων τουλάχιστον από τα κενά των γνώσεών μας, με την προϋπόθεση ότι θα αντιμετωπίσουμε αυτές τις μαρτυρίες με μεγάλη περίσκεψη και ότι θα περιορίσουμε τις φανταστικές υπερβολές της ανεκδοτολογίας. Η βιογραφική παράδοση είναι υπερβολικά εγκωμιαστική: ο Σοφοκλής καταγόταν από αριστοκρατική γενιά, ήταν ωραίος, προικισμένος, πατριώτης, εξόχως ευσεβής. Η περιγραφή μοιάζει υπόπτως ρόδινη, αλλά η θέρμη της περιγραφής των συγκαιρινών του δεν θα πρέπει να είναι χωρίς βαρύτητα. Ο Σοφοκλής βρήκε πολύ ευνοϊκή μεταχείριση από τους κωμικούς ποιητές, που κατά κανόνα δεν έχαναν ευκαιρία να διακωμωδήσουν τους τραγικούς, ενώ ο φίλος του Ίων ο Χίος αφηγούνταν ιστορίες για τον πνευματώδη και εύθυμο χαρακτήρα του, ιστορίες που προσδίδουν πειστικότητα στην εικόνα που σκιαγράφησε ο αρχαίος *Βίος* για τη μαγνητική γοητεία της προσωπικότητάς του. Ήταν αναμφιβόλως ο πιο πετυχημένος και, κατά συνέπεια, όπως εικάζουμε, ο πιο δημοφιλής από τους συγχρόνους του τραγικούς· κέρδισε το πρώτο βραβείο με τα δύο τρίτα περίπου των έργων του και ποτέ δεν βρέθηκε χαμηλότερα από τη δεύτερη θέση. Επιπλέον ήταν ένα πασίγνωστο δημόσιο πρόσωπο και, αν πρέπει να πιστέψουμε, εν μέρει έστω, τις πηγές μας, είχε αναλάβει υπεύθυνα δημόσια αξιώματα. Οπωσδήποτε εξελέγη στρατηγός τουλάχιστον μία φορά (441/40) και πιθανόν ήταν αυτός –και όχι ένας συνονόματός του– που χρημάτισε Ελληνοταμίας το 443/2 και διετέλεσε πρόβουλος μετά τη Σικελική καταστροφή· κατά τον αρχαίο *Βίο* (1), πρόσφερε επίσης τις υπηρεσίες του σε πρεσβείες. Είχε μεγάλη συμμετοχή στη θρησκευτική ζωή της πατρίδας του: ο ρόλος που διαδραμάτισε στη θέσπιση της λατρείας του Ασκληπιού στην Αθήνα ήταν τόσο σημαντικός, ώστε δέχθηκε ο ίδιος, μετά το θάνατό του, τιμές ήρωα με το λατρευτικό όνομα Δεξίων. Σαν τον Αισχύλο εγκαινίασε μια γενιά δραματουργών: ο γιος του Ιοφών και ο εγγονός του Σοφοκλής ήταν και οι δυο τους τραγικοί αρκετά αξιόλογοι.

Οι αρχαίες πηγές έχουν πολλά να πουν για τη θέση του Σοφοκλή στην ιστορία της τραγωδίας. Ο Αριστοτέλης (*Ποιητ.* 1449a18) του αποδίδει την εισαγωγή του τρίτου υποκριτή, πιθανόν κάπου ανάμεσα στο 468, το έτος του πρώτου του αγώνα, και στο 458, όταν ο Αισχύλος χρησιμοποίησε τρίτο υποκριτή στην *Ορέστεια*. Είναι δύσκολο να καταλάβουμε τι προοπτικές δημιουργούνταν για εκλεπτυσμένα δραματικά αποτελέσματα (βλ. παρακάτω σ. 419), αλλά είναι δυσκολότερο να αξιολογήσουμε τη σημασία μιας άλλης σοφό-

κλειας καινοτομίας, της αύξησης του αριθμού των χορευτών από 12 σε 15. Η ίδια πηγή (*Βίος* 4) αναφέρει ότι εγκατέλειψε τη συνήθεια να παίζει ο ίδιος στα έργα του εξαιτίας της αδύναμης φωνής του· δεν αποκλείεται όμως αλλαγές στη διοργάνωση των Διονυσίων να είχαν αποθαρρύνει τη συμμετοχή των ποιητών και με την ιδιότητα του υποκριτή. Κατά τη *Σούδα* ήταν αυτός που εγκαινίασε την πρακτική της διδασκαλίας διαφορετικών θεματικώς έργων στο πλαίσιο του ίδιου δραματικού αγώνα στη θέση μιας συνεχόμενης τριλογίας (ή τετραλογίας, αν συμπεριλάβουμε και το σατυρικό δράμα)[1]. Αυτό δεν μπορεί να είναι απολύτως σωστό, αφού γνωρίζουμε ότι ο Αισχύλος δίδαξε ασύνδετα μεταξύ τους δράματα τουλάχιστον μια φορά (*Φινεύς*, *Πέρσες*, *Γλαύκος Ποτνιεύς* το 472), αλλά είναι πιθανόν ότι ο Σοφοκλής συνειδητά εγκατέλειψε την πρόσφατα καθιερωμένη αισχύλεια πρακτική. Με αυτόν τον τρόπο θέσπισε τον κανόνα του μεμονωμένου δράματος που έχει επικρατήσει σε ολόκληρη την ευρωπαϊκή δραματική παράδοση.

Ο Αριστοτέλης υπαινικτικά αναφέρεται στην εισαγωγή της σκηνογραφίας από τον Σοφοκλή (*Ποιητ.* 1449a18). Γνωρίζουμε πολύ λίγα για το θέατρο του 5ου αι. για να μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα τι σημαίνει αυτό· πιθανόν η σκηνογραφία αναφέρεται σε ζωγραφικούς πίνακες με προοπτικό βάθος πάνω σε πλαίσια που προσαρμόζονταν στον τοίχο του σκηνικού οικοδομήματος, το οποίο, αρχικά, μάλλον παρίστανε μια ουδέτερη αρχιτεκτονική πρόσοψη παρά κάτι στενότερα συνδεδεμένο με ένα συγκεκριμένο έργο (πβ. σ. 364). Προφανώς υπήρχαν ακόμη ευρύτατες προοπτικές για πρωτοποριακή εργασία στο θέατρο, τουλάχιστον στην πρώιμη φάση της σταδιοδρομίας του Σοφοκλή, και θα πρέπει να είχε επηρεάσει τον Αισχύλο στο μέτρο που και ο ίδιος βάδισε στα βήματα του προκατόχου του. Επίσης, πρέπει οπωσδήποτε να δεχτούμε μια στενή αλληλεξάρτηση ανάμεσα στον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη, όπως μαρτυρούν πολλά παράλληλα χωρία[2]· για διάστημα 50 περίπου χρόνων οι δύο θεατρικοί συγγραφείς βρίσκονταν σε ζωηρό ανταγωνισμό στους δραματικούς αγώνες της Αθήνας.

Ο Σοφοκλής φαίνεται ότι υπήρξε ένας συγγραφέας που είχε βαθιά επίγνωση της τέχνης του. Η *Σούδα* μαρτυρεί ότι έγραψε ένα βιβλίο *Περί Χορού*, αλλά, παρά τις διάφορες υποθέσεις που αυτό έχει προκαλέσει, δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα τίποτα σχετικό (ακόμη και ο τίτλος μπορεί να έχει περίπου τη σημασία *Περί Τραγωδίας*). Οι περί λογοτεχνίας αφορισμοί που του αποδίδονται σε διάφορες αρχαίες πηγές θα μπορούσαν ενδεχομένως να είναι περικο-

1. Αυτή μοιάζει να είναι η σωστή ερμηνεία του συγκεχυμένου χωρίου της *Σούδας*, πβ. *DFA* 80-1.

2. Π.χ. Σοφ. *Τραχ.* 899 κ.ε. και Ευρ. *Άλκ.* 157 κ.ε.

πές από αυτό το βιβλίο, αλλά μάλλον είναι εμπνεύσεις της στιγμής που καταγράφονταν στα απομνημονεύματα των φίλων και συγχρόνων του. Είχε πει για τον Αισχύλο ότι συνέθετε σωστά χωρίς να το γνωρίζει, κάτι που θεωρήθηκε ότι προδίδει το ζωηρό ενδιαφέρον του Σοφοκλή για την τεχνική (μολονότι η παρατήρηση αυτή απαντά σε ένα κακόηθες χωρίο στον Αθήναιο για τον αλκοολισμό του Αισχύλου, 1.22a-b). Ο Ευριπίδης του πρόσφερε την ευκαιρία για την περίφημη ρήση που σώζεται στην *Ποιητική* (1460b35): "Εγώ παριστάνω τους ανθρώπους όπως θα έπρεπε να είναι, ο Ευριπίδης έτσι όπως είναι". Σχετικά με τη δική του εξέλιξη ο Σοφοκλής φέρεται να έχει κάνει ένα πιο αναλυτικό σχόλιο, που αποδείχτηκε εξαιρετικά δυσερμήνευτο: "Ο Σοφοκλής συνήθιζε να λέει ότι αφού εφάρμοσε στο έπακρο την αισχύλεια μεγαλοπρέπεια και έπειτα τον ψυχρό και τεχνητό χαρακτήρα της δικής του τεχνικής, στράφηκε τελικά στο ύφος εκείνο που είναι το πιο κατάλληλο και το πιο εκφραστικό του ήθους των προσώπων" (Πλουτ., *Πώς αν τις αίσθοιτο εαυτού προκόπτοντος επ' αρετή* 7). Με τα επτά μονάχα σωζόμενα δράματα είναι αδύνατον να προχωρήσουμε σε μια πειστική εξακρίβωση των τριών αυτών σταδίων. Πολλοί φιλόλογοι πιστεύουν ότι το πρώιμο "αισχύλειο" στάδιο δεν αντιπροσωπεύεται· λιγότερο σαφές είναι αν έχουμε σωζόμενα δείγματα της δεύτερης φάσης. Στην πραγματικότητα το μόνο που αποδεικνύει αυτό το χωρίο είναι η λογοτεχνική αυτοσυνειδησία του Σοφοκλή και το ενδιαφέρον του για τη διαγραφή χαρακτήρων.

Η τελευταία πράγματι υπογραμμίζεται από τους αρχαίους κριτικούς ως μία από τις πρωταρχικές αρετές του. Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα σχόλια στον *Βίο* (21) έχει ως εξής:

> *οἶδε δὲ καιρὸν συμμετρῆσαι καὶ πράγματα, ὥστ' ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μιᾶς ὅλον ἠθοποιεῖν πρόσωπον. ἔστι δὲ τοῦτο μέγιστον ἐν τῇ ποιητικῇ, δηλοῦν ἦθος ἢ πάθος.*
>
> Ξέρει πώς να οργανώνει τη δράση με τέτοια αίσθηση του δραματικού χρόνου ώστε να σκιαγραφεί έναν ολόκληρο χαρακτήρα με ένα σύντομο ημιστίχιο ή μια μόνο φράση. Αυτό είναι το πιο σημαντικό στην ποίηση, να παριστάνεις χαρακτήρες ή συναισθήματα.

Σε άλλο σημείο (6, με παραπομπή στον Ίστρο) ο *Βίος* μαρτυρεί ότι ο Σοφοκλής συνέθεσε τα δράματά του λαμβάνοντας υπόψη το ταλέντο των υποκριτών του καθώς και των μελών του χορού. Αυτό θα μπορούσε να είναι μια περαιτέρω ένδειξη του ιδιαίτερου ενδιαφέροντος για τη διαγραφή χαρακτήρων, αλλά δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι αναφέρεται στο υποκριτικό και όχι στο μουσικό τους ταλέντο: θα μπορούσε να σημαίνει ότι ο Σοφοκλής καθόριζε την αναλο-

γία των μονωδιών με βάση τις εκάστοτε μουσικές ικανότητες του θιάσου του[1].

Ομόφωνα οι αρχαίες πηγές εγκωμιάζουν τον Σοφοκλή, που πήρε το παρωνύμιο "Μέλισσα" για το *μελίρρυτο* ύφος του, τον υψηλότερο έπαινο που θα μπορούσε να αποδοθεί σε ποιητή ή ρήτορα. *Γλυκύτης*, που για τους Έλληνες δήλωνε αβίαστη ευφράδεια και χάρη, διαπιστώνεται στον *Βίο* (20) σαν μια από τις κύριες αρετές του Σοφοκλή· οι άλλες είναι η *εὐκαιρία* (αίσθηση της καταλληλότητας και σωστή χρονική οργάνωση), η *τόλμα* και η *ποικιλία* (υφολογικός πλούτος). Πρόκειται για επαίνους του είδους που οι αρχαίοι απέδιδαν στον ίδιο τον Όμηρο· και όταν χαρακτήριζαν τον Σοφοκλή "τραγικό Όμηρο" (Πολέμων, τον οποίο παραθέτει ο Διογένης ο Λαέρτιος 4.20) ή "μοναδικό μαθητή του Ομήρου" (*Βίος* 20) διατύπωναν μια αξιολογική κρίση και δεν υπαινίσσονταν απλώς την έντονα ομηρική χροιά του ύφους του.

Για τον Αριστοτέλη, το έργο του οποίου αποτελεί τη βάση του μεγαλύτερου μέρους της κριτικής παράδοσης, είναι ολοφάνερο ότι ο Σοφοκλής αντιπροσώπευε ό,τι κατεξοχήν έπρεπε να θαυμάζει κανείς στην τραγωδία. Αυτό είναι σαφές από τις επανειλημμένες μνείες του *Οιδίποδα τυράννου* ως προτύπου και από τα γενικώς πολύ ευνοϊκά σχόλια του για τον Σοφοκλή, όπως, λ.χ., στο 1456a25 για την ανωτερότητά του στο χειρισμό του χορού. Χωρίς αμφιβολία η καταλυτική επίδραση της *Ποιητικής*, καθώς και η ιστορική θέση του Σοφοκλή μεταξύ των δύο άλλων μεγάλων τραγικών ήταν οι παράγοντες που οδήγησαν τους κριτικούς να τον αντιμετωπίζουν σχεδόν ως τον κανόνα της ελληνικής τραγωδίας, συγκριτικά με τον οποίο ο Αισχύλος συχνά κρίθηκε πρωτόγονος και ο Ευριπίδης παρακμιακός.

Σε ένα σημαντικό τομέα έχει σημειωθεί μια σαφής μετακίνηση από το κέντρο βάρους της κριτικής του Αριστοτέλη. Για τους σύγχρονους ερμηνευτές, από τον 19ο αι. και εξής, το πρόβλημα του νοήματος, που, κατά παράδοση, είτε αγνοούνταν είτε θεωρούνταν δεδομένο, έχει καταστεί μείζον ζήτημα. Στις πιο ανώριμες μορφές του, όπως είναι, λ.χ., η αναζήτηση ρητά διατυπωμένου "ηθικού διδάγματος" ή "μηνύματος" ή "φιλοσοφίας", αναπόφευκτα οδηγεί στη διαστρέβλωση και παρανόηση· το εστιακό σημείο των δραμάτων του Σοφοκλή δεν είναι οι ιδέες, αλλά οι πράξεις και τα πάθη ανδρών και γυναικών, και, μολονότι παρουσιάζει τους χαρακτήρες του να αντιμετωπίζουν τα θεμελιώδη προβλήματα της ζωής, τα έργα του δεν προσφέρουν ποτέ μονοσήμαντες λύσεις. Θα ήταν απλοϊκό αν προσδοκούσαμε κάτι σαφέστερο· τουλάχιστον όμως στα επτά σωζόμενα δράματα είναι δυνατόν να διαπιστωθεί μια αξιοσημείωτη συνέπεια στη στάση του, παρά το γεγονός ότι πρέπει να καλύπτουν ένα διάστημα 40 ή περισσότερων χρόνων, και δεν είναι παραπλανητικό να μιλάμε για μια χαρακτηριστικά σοφόκλεια αντιμετώπιση ορισμένων τραγι-

1. Owen (1936) 148.

κών προβλημάτων.

Θεμελιώδης σε όλα τα δράματα είναι η ίδια διττή θεώρηση του ανθρώπου, κατά την οποία το ηρωικό μεγαλείο του αντισταθμίζεται από τη φύση του που είναι εκτεθειμένη στις περιστάσεις. Βέβαια αυτός ήταν ο τρόπος με τον οποίο παραδοσιακά οι Έλληνες αντιμετώπιζαν την ανθρώπινη κατάσταση, όπως μπορούμε να πούμε με βάση τον Όμηρο, τους πρώιμους ελεγειακούς και τους λυρικούς ποιητές, αλλά ο Σοφοκλής του δίνει καινούργια έκφραση με τη βοήθεια της δραματικής μορφής. Σαν όλους αυτούς τους ποιητές, ο Σοφοκλής μοιάζει να προϋποθέτει την άποψη ότι το ανθρώπινο πνεύμα διαθέτει ύψιστη αξιοπρέπεια και αξία: ο άνθρωπος μπορεί να είναι γενναίος, έξυπνος, ηθικά δυνατός, σπλαχνικός (αν και την ίδια στιγμή γεμάτος από ό,τι ο Bernard Knox ονομάζει 'παράφορη αυτοεκτίμηση'[1]) και πάνω από όλα είναι ικανός να αντιμετωπίσει τη συμφορά με καρτερικότητα και όχι με την ακαταλόγιστη υποταγή ενός ζώου. Αυτά τα ποιοτικά χαρακτηριστικά δεν αναιρούνται, ούτε ακυρώνεται η αξία τους, από την παρουσία της δυστυχίας, του πόνου και της αδικίας στον κόσμο – ό,τι οι αρχαίοι Έλληνες αποκαλούσαν *τὸ κακόν*. Εκείνο πάντα το αναγνώριζε ο ποιητής ως τμήμα της πραγματικότητας: παράλληλα με τη δυνατότητα του ανθρώπου για μεγάλες πράξεις υπάρχει η ανημποριά του και η θνητή του φύση. Μπορεί πράγματι να μοιάζει με θεό στα χαρίσματα και τα κατορθώματά του, αλλά παγιδεύεται στον απέραντο ιστό των περιστάσεων που ξεφεύγουν από τον έλεγχό του, περιορισμένος από το χρόνο, από την άγνοια του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος, από τα πάθη που παραλύουν την κρίση του ή υπονομεύουν τη βούλησή του, πάντοτε εκτεθειμένος στον κίνδυνο να καταστρέψει τον εαυτό του και τους άλλους εξαιτίας της ανικανότητας –ή της απροθυμίας του– να κατανοήσει.

Αυτό είναι το σταθερό υπόβαθρο στον Σοφοκλή, μολονότι η έμφαση ποικίλλει από έργο σε έργο. Στον *Αίαντα* ο δυισμός της ανθρώπινης κατάστασης προβάλλεται έντονα ιδίως με τη βοήθεια της σύγκρουσης δύο διαφορετικών ηθικών στάσεων, του ηρωικού κώδικα και του κλασικού ιδεώδους της *σωφροσύνης*, μολονότι (όπως πάντοτε) κέντρο του δραματικού ενδιαφέροντος δεν είναι ένα θεωρητικό πρόβλημα, αλλά η ανθρώπινη δράση και ο πόνος: η ατίμωση, ο θάνατος και η ταφή του Αίαντα. Ένας μεγάλος ήρωας και πολεμιστής που πιστεύει ότι έχει υποστεί βαρύτατη προσβολή, επειδή δεν κέρδισε την ανώτατη τιμητική διάκριση, σχεδιάζει να πάρει αιμοδιψή εκδίκηση από τους πρώην συμμάχους του, αλλά, παρασυρμένος από μια παραίσθηση, καταλήγει να σφαγιάσει ζώα και όχι τα υποψήφια θύματά του. Η δράση του έργου επικεντρώνεται στην επαναφορά του λογικού του, στην αισχύνη και τη θλίψη του, όταν ανακαλύπτει ότι τελικά δεν σκότωσε τους εχθρούς του, και στην

1. Knox (1964) 57.

επακόλουθη αυτοκτονία του. Ποιο είναι το νόημα αυτών των γεγονότων, ιδιαίτερα του αυτόβουλου θανάτου; Ποια είναι η σημασία που ενυπάρχει σε αυτό το πορτρέτο του Αίαντα; Είναι μια ανατομική σπουδή μιας ανώμαλης ψυχολογικής κατάστασης, εξύμνηση των ηρωικών ιδεωδών παράλληλα με την αναγνώριση της ακαταλληλότητάς τους για τον σύγχρονο κόσμο, διδακτικό παράδειγμα για την τιμωρία της αλαζονείας ή (πιο απλά αλλά και με μεγαλύτερη εκλέπτυνση) διεισδυτική ματιά γενικά στην ανθρώπινη δυστυχία;

Σε γενικές γραμμές η συμπεριφορά του Αίαντα μοιάζει ψυχοπαθητική, κι όμως το έργο δεν τελειώνει με τις επιθανάτιες κατάρες του, αλλά με την αποκατάσταση που συντελείται με την ταφή του, η οποία συνοδεύεται από όλες τις πρέπουσες ηρωικές τιμές. Πράγματι η συμπάθεια του κοινού κατευθύνεται σε τέτοιο βαθμό προς τον Αίαντα (ακολουθώντας τη γραμμή του Οδυσσέα στον πρόλογο και αργότερα του χορού και της Τέκμησσας), ώστε οι κριτικοί έφτασαν στο σημείο να παραβλέψουν τη βαναυσότητά του και να υπερτονίσουν τον ηρωισμό του μεγάλου άνδρα, που αρνείται να συμβιβαστεί και επιλέγει να θυσιάσει τη ζωή του παρά να εγκαταλείψει την άποψή του σχετικά με το πώς θα έπρεπε να είναι ένας ήρωας. "Πρέπει ή με τιμή να ζει ένας άντρας από καλή γενιά ή να πεθαίνει με τιμή" (479-80). Αλλά και αυτή η προσέγγιση προκαλεί αντιρρήσεις, αν ληφθεί υπόψη ότι δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί έντιμη ενέργεια ο σχεδιασμός του ύπουλου φόνου των Ατρειδών και του βασανισμού του Οδυσσέα. Επιπλέον ο Αίας είχε δύο φορές καυχηθεί ότι δεν χρειάζεται τη θεϊκή βοήθεια στη μάχη (774 κ.ε.): η συμπεριφορά του υπήρξε είτε βάναυση είτε υποκινημένη από την κάθε άλλο παρά ανθρώπινη πεποίθησή του ότι είναι τόσο εξαίρετος και τόσο ισχυρός ώστε να μην χρειάζεται τη θεϊκή εύνοια. Ένας τρόπος συμβιβασμού προς τις πράξεις του και τα σχέδιά του με τη ζωηρή συμπάθεια που προκαλεί ο Αίας είναι η αντιμετώπισή του με συγκεκριμένους ιστορικούς —και όχι με γενικούς και καθολικούς— όρους, ως εκπροσώπου του ηρωικού κώδικα, ο οποίος πρέπει να υποχωρήσει μπροστά στο νέο 'πράο' ήθος του 5ου αι., όπως αυτό εκπροσωπείται με τυπικό τρόπο από τη *σωφροσύνη* του Οδυσσέα. Το πρόβλημα με αυτή την άποψη συνίσταται στο ότι το δραματικό κέντρο βάρους δεν πέφτει στον Οδυσσέα, ο οποίος, μολονότι αξιοθαύμαστος και συμπαθής, δεν μπορεί να απορροφήσει την προσοχή μας όπως ο Αίας· ο Αίας είναι η τραγική μορφή και πρέπει να αναζητήσουμε μια ερμηνεία που δεν θα τον περιορίζει τόσο στενά σε ένα συγκεκριμένο πλέγμα ιστορικών περιστάσεων.

Ο Αίας, που, εκ πρώτης όψεως, δεν συνιστά τυπικό παράδειγμα της ανθρώπινης φύσης, αποκτά καθολική σημασία εξαιτίας της οδύνης του, η οποία προκαλείται από το αίσθημα ολοκληρωτικής ατίμωσης και αισχύνης μετά από μια εσφαλμένη ενέργεια με ολέθρια αποτελέσματα. Έζησε μια ψευδαίσθηση εκδίκησης μόνο και μόνο για να ανακαλύψει ότι τα θύματά του δεν

ήταν παρά ζώα. Πρώτη του αντίδραση είναι η βαθύτατη ανησυχία ότι θα γίνει αντικείμενο χλεύης από την πλευρά της κοινωνίας· το μόνο που επιθυμεί είναι να τον σκοτώσουν οι ναύτες του (361). Οι σχέσεις του με τα ναυτικά πληρώματα και με τη γυναίκα και το γιο του (απέναντι στους οποίους είναι άλλοτε τρυφερός και άλλοτε απάνθρωπος) και οι σκέψεις του για τους γονείς του συνιστούν μέρος της τραγικής του κατάστασης: ο Αίας μπορεί τότε μόνο να αισθάνεται ολοκληρωμένος, όταν περιστοιχίζεται από την οικογένεια και τους υποτελείς του και κατέχει τη θέση του στην κοινωνία. Αλλά τώρα τον μισούν οι θεοί (όπως συμπεραίνει από την κρίση παράνοιας, την οποία μπορεί να εξηγήσει μόνο σαν θεϊκή δοκιμασία), οι Έλληνες και οι Τρώες, και δεν μπορεί να επιστρέψει στο σπίτι του και να αντικρίσει ατιμασμένος τον ένδοξο πατέρα του. Η μόνη διαφυγή από την καταισχύνη είναι ένας ένδοξος θάνατος, αλλά είναι δύσκολο να υπάρξουν περιθώρια ευγένειας όταν ένας άνθρωπος έχει τόσο ταπεινωθεί. Έπειτα συμβαίνει κάτι που ανασύρει τον Αίαντα από την απελπισία του, μολονότι δεν τον απομακρύνει από την πρόθεσή του να αυτοκτονήσει. Ως τώρα έχει δει μόνο μία όψη της διττής εικόνας του ανθρώπου, την ικανότητα του προικισμένου ατόμου για λαμπρά κατορθώματα, και, συνεπώς, πιστεύει στη μοναδική αξία αυτού του ατόμου και στην απόλυτη απόρριψη της προσβολής. Τώρα στην εκτενή του ρήση (664 κ.ε.) τοποθετεί τον εαυτό του στο πλαίσιο του ατελεύτητου χρόνου και διαπιστώνει ότι όλοι οι άνθρωποι πρέπει να αποδέχονται την αλλαγή ως πραγματικότητα· ακόμη κι αυτός θα μάθει να συμπεριφέρεται με την πρέπουσα επίγνωση των ανθρώπινων ορίων του (*σωφρονεῖν* 677).

Αυτή η ρήση κάνει τη γυναίκα του και τους ακολούθους του να πιστέψουν ότι έχει εγκαταλείψει το σχέδιό του να αυτοκτονήσει, αλλά τα λόγια του είναι διφορούμενα, και το κοινό πρέπει να έχει το φόβο τουλάχιστον ότι εμμένει στα σχέδιά του. Δεν έχει τόσο μεγάλη σημασία η απάντηση στο ερώτημα σε ποιο βαθμό ο Αίας εσκεμμένα εξαπατά τους ακροατές του· σημασία έχει η αίσθηση που μας προκαλεί η ένταση της επίγνωσής του. Δεν αναγνωρίζει ότι έσφαλε όσον αφορά στο μίσος του για τους Ατρείδες και τον Οδυσσέα, ούτε μετανιώνει γι' αυτό: μια απλή ερμηνεία ηθικού τύπου θα ήταν πολύ άστοχη. Χρησιμοποιεί τη νεοαποκτημένη επίγνωσή του (την οποία, μας λέει, ενέπνευσε ο οίκτος του για την Τέκμησσα, ένα νέο συναίσθημα για τον Αίαντα, 652) με σκοπό να συμφιλιωθεί με τον εαυτό του και να μην αφήσει την παράφορη αισχύνη του να τον κατακυριεύσει κι έτσι να καταστήσει το θάνατό του έναν άλλο παράλογο φόνο. Η ρήση του πριν αυτοκτονήσει (835 κ.ε.) επιβεβαιώνει ότι μισεί ακόμη τους εχθρούς του, και είναι φανερό ότι η μόνη δυνατή χειρονομία του προς την αλλαγή είναι ο θάνατός του, αλλά δεν υπάρχει καμία αναφορά στη ντροπή του.

Το τελευταίο τμήμα του δράματος, μετά το στ. 973, είναι μια συναισθημα-

τική αντικλίμακα μέχρι το τελικό δραματικό στιγμιότυπο της νεκρικής πομπής, αλλά το ζήτημα γύρω από το οποίο στρέφεται η δράση —η ταφή και η αποκατάσταση του Αίαντα— έχει σημασία για την ανταπόκριση του κοινού στην ιστορία του ήρωα. Ειδικά οι δύο τελευταίες ρήσεις του δικαιολογούν την πεποίθησή μας ότι, παρ' όλη την αγριότητά του, αξίζει να ταφεί με τιμές - όχι μόνο πια σε ανάμνηση των λαμπρών κατορθωμάτων του στο παρελθόν ή επειδή (όπως στην αρχή του δράματος) προκαλεί οίκτο· και αυτή η αίσθηση ενισχύεται από την τελική επιτυχία του Οδυσσέα να πείσει τους Ατρείδες. Η ποταπότητα και η έλλειψη αξιοπρέπειας επιβεβαιώνουν όλο και πιο έντονα την άποψη για τη μεγαλοσύνη του Αίαντα.

Η δύναμη αυτού του έργου να συγκινεί το κοινό πηγάζει τόσο από την πραγματικότητα των δεινών του Αίαντα —ως ανθρώπου υπερβολικά ευάλωτου από αισθήματα ντροπής— όσο και από τις στιγμές της αυτεπίγνωσης που φαίνεται ότι γνωρίζει: μέσα στην απόγνωσή του τελικά αναγνωρίζει (μολονότι ο ίδιος δεν είναι πρόθυμος να το αποδεχθεί) ότι η ιδέα που είχε για τον εαυτό του ήταν εσφαλμένη. Υπέκυψε στον πειρασμό, που διαρκώς ενυπάρχει στο αγωνιστικό ελληνικό πνεύμα, να κάνει σκέψεις που ξεπερνούν τη θνητή φύση· συμπεριφέρθηκε με τρόπο μάλλον θηριώδη παρά ηρωικό, κι έπεσε χαμηλά — κι όμως η ίδια του η πτώση δεν είναι αυτό που έχει σημασία· το έργο διερευνά την αντίδρασή του στην πτώση. Ο *Αίας* δεν μας λέει πολλά για τους θεούς και τους σκοπούς τους ή για τη δράση της θεϊκής δικαιοσύνης, αλλά φωτίζει έντονα την αξία και την εύθραυστη φύση του ανθρώπου.

Ο λόγος του Αίαντα από το στ. 646 κ.ε. μιλά για το χρόνο και το ρυθμό της αλλαγής. Ο Σοφοκλής συχνά επανέρχεται στο θέμα του χρόνου που είναι ένας από τους μεγάλους περιοριστικούς και, κατά συνέπεια, τραγικούς παράγοντες στην ανθρώπινη ζωή. Ο χρόνος πρέπει να ληφθεί υπόψη διότι φέρνει το θάνατο, αλλά, ακόμη περισσότερο, διότι φέρνει την αλλαγή: πώς μπορεί ποτέ ένας άνθρωπος να είναι σίγουρος ότι αυτό που πιστεύει και για το οποίο θα άξιζε να προσφέρει τη ζωή του, δεν πρόκειται να μεταμορφωθεί ή να αφανιστεί; Υπάρχει τίποτα σταθερό στο θνητό κόσμο;

Και ο Αίας και ο Οιδίπους ο *επί Κολωνώ* (607 κ.ε.) τονίζουν ότι στην πορεία του χρόνου οι φίλοι γίνονται εχθροί και οι εχθροί φίλοι. Αυτό ίσως μοιάζει να υποδηλώνει μια σχετικιστική ή κυνική στάση — έναν κατηγορηματικό ισχυρισμό ότι δεν υπάρχουν απόλυτες αξίες· όμως ο Σοφοκλής προσφέρει μια βαθύτερη θεώρηση. Η εικονοποιία και στους δύο αυτούς λόγους αντλεί από τους φυσικούς ρυθμούς του σύμπαντος: το χειμώνα που εναλλάσσεται με το καλοκαίρι, τη μέρα με τη νύχτα, την ατέρμονη αμοιβαία σχέση των ανέμων και της θάλασσας, του ύπνου και της εγρήγορσης, της παρακμής και της ακμής, του θανάτου και της ζωής. Θυμόμαστε τις λέξεις με τις οποίες περιγράφει την αστάθεια της ανθρώπινης μοίρας — μια άλλη άποψη της

διαδικασίας του χρόνου και της αλλαγής. Στην πάροδο των *Τραχινίων* ο κύκλος της καλής και της κακής τύχης παραβάλλεται με "τα κυκλικά μονοπάτια της Άρκτου" (131), του αστερισμού που για τους αρχαίους Έλληνες δεν έδυε ποτέ και ήταν πάντα ορατός στη ρυθμική του κίνηση γύρω από τον Πόλο. Παρόμοια, ο Ηρακλής γνωρίζει επιτυχίες και μεταστροφές όπως ένας κολυμβητής που αναδύεται και ξαναβυθίζεται από διαδοχικά κύματα (112 κ.ε.). Ο κλυδωνισμός στη θάλασσα είναι μια εικόνα βιαιότερη από την κίνηση των άστρων, αλλά ο Σοφοκλής καθιστά και τις δύο ουσιαστικά συγκρίσιμες· όπως οι ρυθμοί των εποχών και της φύσης, υποδηλώνουν κι αυτές τη σταθερότητα μέσα στην αλλαγή. Και στις δύο περιπτώσεις η έμφαση βρίσκεται στην κανονική εναλλαγή και όχι σε μια χαοτική και απρόβλεπτη ποικιλία. Ως εκ τούτου ο Χρόνος είναι μια αρχή της τάξης όπως και μια αναπόφευκτη, καταστροφική δύναμη.

Αυτή η αίσθηση του χρόνου και της μεταβολής είναι σημαντική στη σοφόκλεια τραγωδία γιατί παρέχει το βασικό πλαίσιο για τον αγώνα του ανθρώπου. Πρέπει να πράττει και να πάσχει έχοντας επίγνωση ότι τίποτα δεν παραμένει σταθερό, εκτός από τους θεούς και τους αναλλοίωτους νόμους τους· ο Knox έχει δίκαιο όταν επίμονα υποστηρίζει ότι ο σοφόκλειος άνθρωπος είναι ηρωικός ακριβώς διότι αντιστέκεται "στο χρόνο και στην επιταγή του για μεταβολή"[1]. Αλλά υπάρχει μια σημαντική διευκρίνιση που πρέπει να γίνει: ο ήρωας μπορεί να αψηφά το χρόνο, αλλά δεν μπορεί ποτέ να τον αγνοήσει· τον περιφρονεί έχοντας απόλυτη επίγνωση ότι είναι αναπόφευκτο να ηττηθεί. Το τραγικό δίδαγμα του χρόνου είναι ότι τα θνητά πλάσματα ποτέ δεν νικούν· γιατί η υπεροχή βρίσκεται πάντα με τη μεριά του χρόνου, που δεν είναι μόνο ευθύγραμμος αλλά και κυκλικός· καθώς φέρνει κάθε άνδρα και κάθε γυναίκα κοντά στο θάνατο, τους κάνει αυτό που είναι. Ο "συνοδοιπόρος χρόνος" (*Οιδίπ. επί Κολωνώ,* 7) μπορεί να βλάψει ή να πικράνει το μυαλό του ανθρώπου που υποφέρει εξίσου αμετάκλητα με τα γερατειά, που προσβάλλουν το σώμα του. Έτσι η Ηλέκτρα βλέπει να σβήνουν οι πιθανότητες να παντρευτεί και να αποκτήσει παιδιά, καθώς ζει υπόδουλη κοντά στη μητέρα της και τον πατριό της, αφοσιωμένη στη διατήρηση της μνήμης του δολοφονημένου Αγαμέμνονα. "Δίχως ελπίδα η πιότερη εμένα η ζωή μου έχει περάσει και δύναμη πια δε μου μένει· δίχως παιδιά μαραζώνω και σβήνω" (185-7). Αυτό που διαπιστώνει το κοινό είναι τα τραγικά αποτελέσματα αυτής της αφοσίωσης στην προσωπικότητά της, αποτελέσματα που δεν μπορούν πια να εξαλειφθούν, όταν η εκδίκηση επιτέλους πραγματοποιείται. Ο χορός σε αυτό το δράμα μπορεί να ονομάζει το Χρόνο "πράο θεό" (179), αλλά η δράση στην *Ηλέκτρα* δεν επαληθεύει αυτή την ονομασία.

Η πορεία για να φτάσει κανείς σε μια κατανόηση του χρόνου και της

1. Knox (1964) 27.

δύναμής του πάνω στον άνθρωπο και η δοκιμασία της αντιμετώπισης και της καρτερικής αποδοχής είναι κεντρικά ζητήματα για τη σοφόκλεια σκέψη. Ένα μεγάλο τμήμα της ζωής όλων των ανθρώπων περνά μέσα στην άγνοια, στην απόρριψη ή στην αποφυγή της αλήθειας, ιδίως όσον αφορά στη φύση τους και τη θνητή τους ύπαρξη. Ο Σοφοκλής, σαν όλους τους μεγάλους τραγικούς, ενδιαφέρεται για την απόκτηση της γνώσης· η χαρακτηριστική γι' αυτόν έμφαση βρίσκεται στην ειρωνική αντίθεση ανάμεσα στο φαινομενικό και το πραγματικό, στην κορυφαία στιγμή της αποκάλυψης και στον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι συμφιλιώνονται με την αλήθεια για τους ίδιους. Δύο δράματα που δίνουν ξεχωριστή προτεραιότητα σε αυτό το θέμα είναι οι *Τραχίνιες* και ο *Οιδίπους Τύραννος*· και τα δύο διερευνούν την ειρωνεία της ανθρώπινης άγνοιας και παρουσιάζουν τα πρόσωπά τους να φτάνουν μέσα από τον ύψιστο πόνο στη γνώση που μεταβάλλει ολοκληρωτικά τη ζωή τους.

Ο *Οιδίπους Τύραννος* αντιπαραθέτει με μεγαλύτερη σαφήνεια και εμμονή το φαινομενικό στο πραγματικό, ιδίως με τη βοήθεια μιας σταθερής χρήσης εικόνων σχετικών με την όραση και την τύφλωση: ο Οιδίπους που έχει τη φυσική του όραση είναι τυφλός ως προς την αληθινή του ταυτότητα και βγάζει τα μάτια του όταν την αντιλαμβάνεται· ο Τειρεσίας, μολονότι στερείται την όραση, είναι αυτός που πραγματικά βλέπει. Στις *Τραχίνιες* η έμφαση βρίσκεται στην ειρωνεία της αποκάλυψης όταν είναι πια πολύ αργά. Η Δηιάνειρα, ο Ύλλος και ο Ηρακλής ανακαλύπτουν όλοι τους με μεγάλη καθυστέρηση την αληθινή κατάστασή τους, και ο Σοφοκλής σχεδιάζει με τέτοιο τρόπο τη δομή του έργου, ώστε να προσδίδεται εξέχουσα σημασία σε κάθε αποκάλυψη. Η Δηιάνειρα επιχειρεί να ξανακερδίσει την αγάπη του άπιστου συζύγου της με ένα μέσο που θεωρεί αθώο, ένα ερωτικό φίλτρο· όταν πια έχει αναλάβει τον κίνδυνο και έχει στείλει στον Ηρακλή ένα χιτώνα που τον έχρισε με το φίλτρο, τότε και μόνο ανακαλύπτει ότι πρόκειται για θανατηφόρο δηλητήριο. Ο γιος τους, ο Ύλλος, βλέπει τον Ηρακλή να υποφέρει αφόρητα μέσα στο χιτώνα και σπεύδει στο σπίτι του να καταγγείλει τη μητέρα του για φόνισσα· εκείνη όμως αυτοκτονεί προτού ο γιος της ανακαλύψει την αθωότητά της. Ο Ηρακλής πάνω στη στιγμή του θανάτου του συνειδητοποιεί το νόημα ενός χρησμού που του είχε δοθεί στο παρελθόν, σύμφωνα με τον οποίο θα έβρισκε το θάνατο από το χέρι ενός νεκρού: το δηλητήριο που ακούσια έστειλε η Δηιάνειρα προερχόταν από τον κένταυρο Νέσσο, τον οποίο είχε σκοτώσει ο ίδιος ο Ηρακλής. Καθετί σχεδόν που λένε τα πρόσωπα του έργου έχει μια ειρωνική σημασία για το κοινό, το οποίο γνωρίζει —ή μαντεύει— καλύτερα από εκείνα. Αλλά αυτή η χρήση της ειρωνείας δεν είναι απλός εντυπωσιασμός: για τον Σοφοκλή η ειρωνεία είναι ένα μέσο για να 'περάσει' βαθιές αλήθειες για τη φύση του ανθρώπου και του κόσμου.

Κατά τον ίδιο τρόπο η κορύφωση της αποκάλυψης δεν είναι ένα μελοδραματικό ρίγος τρόμου, αλλά ό,τι ο John Jones ονόμασε "λάμψη απόλυτης διαύγειας", και έρχεται τη στιγμή που ένας άνθρωπος κατανοεί τη λειτουργία των δυνάμεων που τον εξολοθρεύουν[1]. Σε τέτοιες στιγμές δημιουργείται μια πολύ έντονη αίσθηση ότι τα πάντα λες και στροβιλίζονται περί τον άξονά τους· τώρα τελικά οι χρησμοί φαίνονται κατανοητοί και αληθινοί. *Ἰοὺ ἰού*, κραυγάζει ο Οιδίπους, όταν η αλήθεια έχει επιτέλους βγει στο φως, "όλα είναι καθαρά" (1182). Έτσι και ο Ηρακλής που βγάζει την ίδια δυνατή κραυγή (*Τραχ.* 1143 κ.ε.), "τώρα καταλαβαίνω...". Η γνώση συνδέεται με μια έντονη αίσθηση του αναπόφευκτου.

Η αποδοχή της αποκάλυψης είναι το γνώρισμα του ανώτερου ανθρώπου, ο οποίος, σε αντίθεση με το κοινό, όχι ηρωικό άτομο, το μέσο θεατή κάθε θεάτρου, δεν υπεκφεύγει ούτε αρνείται ούτε επιχειρεί να μεταθέσει την ευθύνη. Όταν στον *Οιδίποδα Τύραννο* η Ιοκάστη ανακαλύπτει ότι ο άντρας της είναι και γιος της, η αντίδρασή της είναι να καταπνίξει την αλήθεια και να αφήσει τον Οιδίποδα να συνεχίσει να ζει μέσα στην άγνοια. Αυτό είναι απόλυτα κατανοητό, αλλά για τον Σοφοκλή τότε μονάχα φτάνει κανείς στην άκρα εγκαρτέρηση όταν, όπως ο Οιδίπους, αντικρίζει και αποδέχεται την αλήθεια, με όσο φρικτές συνέπειες κι αν έχει. Στην ουσία αυτή η αποδοχή μπορεί να είναι ταυτόσημη με την "περιφρόνηση" του ήρωα, την οποία συζητήσαμε παραπάνω· η αιτία της άρνησής του να αγνοήσει τις συνέπειες της αλήθειας είναι η ανάγκη του να διατηρήσει την ακεραιότητά του. Ο συνηθισμένος άνθρωπος το βάζει στα πόδια και προσπαθεί να ξεχάσει ή να τα μπαλώσει με μια συμβιβαστική λύση, αλλά για το ηρωικό άτομο μια τέτοια διαφυγή δεν είναι δυνατή. Έτσι ο Αίας δεν επιχειρεί να σωθεί, όπως ελπίζουν η Τέκμησσα και ο χορός, ενώ ο Οιδίπους αρνείται πεισματικά κάθε συμβουλή στη διεξαγωγή της έρευνάς του και, όταν πια έχει ανακαλύψει την αλήθεια, βρίσκει τον τρόπο να συμφιλιωθεί με τη νέα του ταυτότητα.

Αν μόνο με μεγάλη οδύνη μπορεί να δείξει κανείς εγκαρτέρηση στη γνώση της πραγματικότητας, τι θα μπορούσαμε να πούμε για τους αίτιους αυτής της πραγματικότητας, τους θεούς; Είναι σωστό, αναρωτήθηκαν οι μελετητές, να πρέπει οι άνθρωποι να υπομένουν τέτοια πράγματα, άνθρωποι σαν τον Οιδίποδα, που διέπραξε φρικτές πράξεις χωρίς να το γνωρίζει; Με άλλα λόγια, άραγε δικαιολογημένα λατρεύουν οι σοφόκλειοι ήρωες τους θεούς και προσπαθούν να ζήσουν σύμφωνα με τους νόμους τους; Και ακόμα: ο ίδιος ο Σοφοκλής επιδοκιμάζει τη στάση τους ή τους παρουσιάζει κρατώντας μια ειρωνική αποστασιοποίηση;

1. Jones (1962) 170.

Σαν όλους τους Έλληνες πριν από αυτόν, οι άντρες και οι γυναίκες του Σοφοκλή πιστεύουν σε θεούς που είναι η πηγή για το καθετί στη ζωή, για το καλό καθώς και για το κακό. Ο κόσμος που κυβερνούν αυτοί οι θεοί μετέχει σε μια σταθερή διαδικασία ρυθμικής μεταβολής, εκείνοι όμως βρίσκονται έξω από το χρόνο. "Οι θεοί ποτέ δεν έχουν να γνωρίσουν/γερατειά μήτε θάνατο" (*Οιδίπ. επί Κολωνώ,* 607 κ.ε.)· και ο Δίας μένει αγέραστος από το χρόνο *(Αντ.* 608). Όσο κι αν τους λατρεύουν, όπως οφείλουν, οι άνθρωποι δεν μπορούν να προσδοκούν αποκλειστικά ευλογίες από τους θεούς: είναι απαραίτητος όρος για τους θνητούς να γεύονται τον πόνο όπως και τη χαρά (*Τραχ.* 126 κ.ε.). Το μόνο βέβαιο γεγονός για το μέλλον κάθε ανθρώπου είναι ο θάνατος· "αύριο δεν υπάρχει, πριν περάσει κανείς καλά τη σημερινή του ημέρα" *(Τραχ.* 943 κ.ε.). Αλλά οι άνθρωποι που είναι "ευσεβείς" θα πρέπει να περιμένουν μεγαλύτερη θεϊκή εύνοια από ό,τι οι ασεβείς, οι οποίοι, χωρίς καμιά εξαίρεση, τιμωρούνται είτε στη διάρκεια της ζωής τους είτε μέσω των απογόνων τους. Η "ευσέβεια" σημαίνει σεβασμό προς τους θεϊκούς νόμους, που αποτελούν το θεμέλιο της ανθρώπινης κοινωνίας, και, συνεπώς, η λέξη περιλαμβάνει τη σωστή συμπεριφορά απέναντι στους άλλους καθώς και την πρέπουσα λατρεία των θεών. Αυτοί είναι οι άγραφοι και απαρασάλευτοι νόμοι που επικαλείται η Αντιγόνη (*Αντ.* 454 κ.ε.), όταν υπερασπίζεται την ενέργειά της να θάψει τον Πολυνείκη αψηφώντας το διάταγμα του Κρέοντα· στην *Ηλέκτρα* είναι σαφές ότι για το χορό καθώς και για την ίδια την Ηλέκτρα η αφοσίωση στη μνήμη του Αγαμέμνονα εναρμονίζεται με τους αιώνιους νόμους (1095 κ.ε). Αποτελεί προσβολή προς τους θεούς η εγκατάλειψη ενός νεκρού χωρίς ταφή ή η έλλειψη σεβασμού προς τους γονείς· κι αν ένας άνθρωπος γίνει ένοχος επιδεικνύοντας μια τέτοια υβριστική συμπεριφορά, σημαίνει ότι ξεχνά τη θέση του ως θνητού και ότι επιζητεί τη δυσμένεια των θεών.

Συχνά υποστηρίχθηκε ότι σκοπός του Σοφοκλή ήταν να δικαιολογήσει τη συμπεριφορά αυτών των θεών απέναντι στους ανθρώπους. "Η αναξιοπάθεια", έγραψε ο S. H. Butcher σε ένα ευαίσθητο στην κριτική δοκίμιο δημοσιευμένο το 1891, "μολονότι παρουσιάζεται από τον Σοφοκλή κάτω από διαφορετικές οπτικές γωνίες, εμφανίζεται πάντα ως τμήμα του θεμιτού κακού που συνιστά αναγκαία συνθήκη ενός δίκαιου και αρμονικά διευθετημένου σύμπαντος. Αυτό έχουν προαποφασίσει οι θεοί στις συνελεύσεις τους..."[1]. Μεγάλη σημασία αποδόθηκε στη γνωστή ευσέβεια του ίδιου του Σοφοκλή, προκειμένου να ενισχυθεί αυτή η εφησυχαστική άποψη, κι έτσι να δημιουργηθεί η τυπική εικόνα του γαλήνιου, παραδοσιακού ποιητή που δεν τον απασχολούν οι προβληματικές πλευρές της ζωής γύρω του καθώς και των υποθέσεων που επιλέγει να δραματοποιήσει. Πολλοί σύγχρονοι μελετητές αντέδρα-

1. Butcher (1891) 127.

σαν απέναντι σε ό,τι θεώρησαν ευσεβή πόθο σε αυτή την προσέγγιση και προτίμησαν έναν Σοφοκλή που είναι περισσότερο ανθρωπιστής, μοιάζει περισσότερο με τον Ευριπίδη και είναι ασυγκρίτως πιο απαισιόδοξος. Και εδώ, όμως, επίσης ελλοχεύει ο κίνδυνος να επιβληθεί εκ των έξω μια στερεότυπη εικόνα.

Η "απαισιοδοξία", άλλωστε, φαίνεται να είναι ανάρμοστος όρος για την παραδοσιακή ελληνική στάση απέναντι στην ανθρώπινη ζωή. Οι άνθρωποι μπορεί να είναι πλάσματα εφήμερα, αλλά δεν είναι αξιοθρήνητοι, ασήμαντοι, τιποτένιοι χωρίς τη μεσολάβηση της θεϊκής λύτρωσης. Και οι θεοί είναι με τη σειρά τους αντικείμενα λατρείας, όχι απλώς άλογου φόβου: ο Dodds δικαιολογημένα μίλησε για την ομορφιά καθώς και για τη φρίκη των αρχαίων δοξασιών[1]. Αν τα ανθρώπινα επιτεύγματα στις ανώτερες εκφάνσεις τους θεωρούνται ισόθεα, κι αν οι ανθρώπινες αρετές πιστεύεται ότι επιβάλλονται από το θεϊκό νόμο —αυτό σημαίνει ότι έχουν απόλυτη αξία— τότε, κατά μία έννοια, η παραδοσιακή ελληνική σκέψη δεν είναι απαισιόδοξη. Ο "κόσμος" μπορεί να είναι σκληρός, αλλά όχι χωρίς κανένα νόημα. Πάνω σε αυτό το υπόβαθρο ο Σοφοκλής δημιουργεί ένα δράμα που διερευνά την αναξιοπάθεια με συμπάθεια και σεβασμό, χωρίς να διαμαρτύρεται από τη μια μεριά ή να δικαιολογεί από την άλλη. Όταν επιλέγει τον Οιδίποδα σαν δείγμα της ανθρώπινης τύφλωσης —και της ανθρώπινης ευφυίας— τον χρησιμοποιεί ως *παραμυθία* και όχι για να θέσει το ερώτημα γιατί τέτοια φρικτά πράγματα να συμβαίνουν σε έναν άνθρωπο. Αυτά όντως συμβαίνουν, λέει το έργο, αλλά εμείς με την ανεπαρκή αντίληψή μας δεν μπορούμε να τα εξηγήσουμε· το μόνο που μπορούμε να κάνουμε είναι να προσπαθήσουμε να συμφιλιωθούμε με τις παράξενες αναγκαιότητες της ανθρώπινης μοίρας. Ακόμη και ο πιο διορατικός και ευφυής του είδους μας, ο Οιδίπους, έπεσε ανεπανόρθωτα έξω, ακόμη και για την ίδια του την ταυτότητα· ωστόσο υπέμεινε την αποκάλυψη της αλήθειας.

Μπορεί βέβαια να υποστηριχθεί ότι ο *Οιδίπους Τύραννος* παρουσιάζει τη δράση μοχθηρών θεών, που για δική τους διασκέδαση παίζουν με την ανθρώπινη δυστυχία. Αλλά δεν είναι αυτός ο τρόπος που βλέπει τα πράγματα ο ίδιος ο Οιδίπους, ή ο χορός που παρακολουθεί τη δοκιμασία του. Όταν όλα έχουν αποκαλυφθεί, οι σκέψεις στρέφονται όχι γύρω από την αδικία των θεών αλλά γύρω από τον εύθραυστο χαρακτήρα της ανθρώπινης επιτυχίας και την αδυσώπητη, αποκαλυπτική δύναμη του χρόνου: *ἐφηῦρε σ' ἄκονθ' ὁ πάνθ' ὁρῶν χρόνος*· ("Μα σε ηύρε τέλος, δίχως να το θες, ο χρόνος π' όλα βλέπει" 1213). Ακόμη κι έτσι, ίσως κανείς ρωτήσει: δεν πρέπει εμείς, το κοινό, να δείξουμε αποστροφή και αγανάκτηση για τη σκληρότητα του Απόλλωνα που δεν έδωσε στον Οιδίποδα μια σαφή απάντηση στο ερώτημα "ποιοι είναι οι

1. Dodds (1951) 49.

γονείς μου", αλλά απλώς του είπε ότι θα σκότωνε τον πατέρα του και θα παντρευόταν τη μητέρα του; Αλλά αυτό δεν μειώνει τον Απόλλωνα περισσότερο από ό,τι η ηροδότεια ιστορία για το χρησμό που έδωσε στον Κροίσο (1.53,91): "Αν εισβάλεις στην Περσία, θα αφανίσεις μια μεγάλη αυτοκρατορία". Οι άνθρωποι δεν γνωρίζουν πάντα ποια είναι τα καίρια ερωτήματα που πρέπει να θέσουν, κι όταν ακούν την αλήθεια, παρεμποδίζονται από τα ανθρώπινα όριά τους να την κατανοήσουν. Ως θεματοφύλακας της αλήθειας ο Απόλλων δείχνει ζωηρό ενδιαφέρον να δει την εκπλήρωση και την αποκάλυψή της, αλλά δεν υπέχει σε τελευταία ανάλυση καμιά ευθύνη για όσα συμβαίνουν στον Οιδίποδα.

Αν δεν μπορούν να αποδοθούν ευθύνες στον Απόλλωνα, την κυρίαρχη θεότητα του έργου, τι συμβαίνει με τη θέληση των θεών γενικά; Ο Σοφοκλής πουθενά δεν αποκαλύπτει τη θεϊκή πρόθεση, εξηγώντας γιατί έπρεπε ο Οιδίπους να σκοτώσει τον πατέρα του και να παντρευτεί τη μητέρα του, αλλά υπογραμμίζει την άποψη ότι αυτή ήταν η μοίρα του. Πόσο σημαντική είναι λοιπόν η έννοια της μοίρας σε αυτό το δράμα ή γενικά σε άλλα έργα του Σοφοκλή; Θα ήταν αναχρονισμός να σκεφτούμε τη μοίρα σαν ένα λεπτομερώς προκαθορισμένο πρόγραμμα της ζωής του κάθε ανθρώπου, μια ιδέα που πρωτοεμφανίζεται μόνο στην ελληνιστική σκέψη[1]. Ο Σοφοκλής πραγματεύεται την έννοια της μοίρας με τρόπο προσφορότερο για την τραγωδία: στα έργα του η μοίρα ταυτίζεται με τη φύση και με το χαρακτήρα του κάθε ανθρώπου. Η ελευθερία δράσης του κάθε ανθρώπου περιορίζεται κάθε στιγμή από τις περιστάσεις και την ιδιοσυγκρασία του, που είναι κληροδοτημένα από το παρελθόν· σχετικά με το μέλλον το μόνο βέβαιο που ξέρει είναι ότι θα πεθάνει· προς το παρόν όμως είναι αναγκασμένος να ενεργεί σαν να γνώριζε όλα όσα αγνοεί.

Η πατροκτονία του Οιδίποδα ήταν μια πράξη που ελεύθερα επέλεξε: δική του ήταν η απόφαση να πάρει το δρόμο για τη Θήβα, δική του η επιλογή να αντεκδικηθεί, όταν ο Λάιος τον πρόσβαλε. Αλλά, αν αναρωτηθούμε τι βρίσκεται πίσω από τις αποφάσεις του, βλέπουμε τους περιορισμούς της ανθρώπινης γνώσης και τον περίπλοκο χαρακτήρα της ανθρώπινης δράσης. Η απόφαση του Οιδίποδα να αποφύγει την Κόρινθο και να κατευθυνθεί προς τη Θήβα υπαγορεύτηκε από την αξιέπαινη επιθυμία του να μην βλάψει τους γονείς του, αλλά, εφόσον δεν γνώριζε ποιοι ήταν οι γονείς του, αυτή του η απόφαση ήταν μια παρερμηνεία του χρησμού και στην πραγματικότητα εγκατέλειπε την Κόρινθο χωρίς λόγο. Όταν πια βρέθηκε στο δρόμο για τη Θήβα, είχε μεγαλύτερες πιθανότητες να συναντήσει τον Λάιο, αν και ο συγχρονισμός των κινήσεών τους ήταν θέμα σύμπτωσης - της σύμπτωσης ότι αυτός και ο Λάιος διάλεξαν εκείνη τη στιγμή να ταξιδέψουν. Η δολοφονία είχε ως

1. Reinhardt (1947) 108.

αίτιο τη φυσιολογική οργή του απέναντι στην αυταρχική συμπεριφορά του Λαΐου· αυτή η σθεναρή αυτοάμυνα ήταν χαρακτηριστική της βασιλικής ιδιοσυγκρασίας του Οιδίποδα, και φυσικά η πράξη έγινε ενώ αγνοούσε τη δική του ταυτότητα όπως και την ταυτότητα του Λαΐου. Αν ο Λάιος ήταν πιο ευγενικός... ή αν ο Οιδίπους ήταν ηπιότερος χαρακτήρας...ή αν για μια στιγμή υποψιαζόταν ότι θα μπορούσε να τους συνδέει κάποια συγγένεια... τότε τα πράγματα θα συνέβαιναν διαφορετικά. Αλλά για το κοινό που ακούει την ιστορία αυτών των γεγονότων είναι ζωηρή η αίσθηση του αναπόφευκτου, όπως ακριβώς οι πράξεις του Οιδίποδα μέσα στο ίδιο έργο φαίνονται αναπόφευκτες, μολονότι η καθεμιά τους είναι προϊόν ελεύθερης βούλησης και πλήρως αιτιολογημένη. Έτσι ο ποιητής επιτυγχάνει αυτή την "ένταση ανάμεσα στην ελευθερία και την αναγκαιότητα που θεωρείται βασική για το τραγικό παράδοξο"[1]. Και η σημασία της έννοιας "μοίρα" έγκειται στη δύναμή της να εκφράζει τους καταναγκασμούς της ανθρώπινης κατάστασης.

Τα πρόσωπα και οι χοροί του Σοφοκλή περιγράφουν αυτούς τους καταναγκασμούς σαν φυσικές δυνάμεις, τους *δαίμονες*, όπως ήταν η Άτη και οι Ερινύες· πρόκειται για ένα παραδοσιακό στοιχείο της ελληνικής θρησκευτικής σκέψης και είναι πιθανόν ότι αποτελούσε τμήμα των δοξασιών του ίδιου του ποιητή. Αλλά το ερώτημα το σχετικό με τις θρησκευτικές πεποιθήσεις του ίδιου του Σοφοκλή έχει περιθωριακή μόνο σημασία· περισσότερο ενδιαφέρον είναι να μελετήσουμε τον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται την παραδοσιακή θρησκευτική γλώσσα. Με τη βοήθεια αυτής της γλώσσας καταφέρνει να εκφράσει τις μυστηριώδεις, μη-ορθολογικές, τρομακτικές πλευρές της ζωής που προκαλούν το δέος: τον 'σκοτεινό πυθμένα" (για να χρησιμοποιήσουμε την έκφραση του Lattimore)[2] και την ανεξιχνίαστη τάξη του κοσμικού σχεδίου.

Η *Αντιγόνη* και ο *Οιδίπους επί Κολωνώ* προσφέρουν πολύ καλά παραδείγματα του τρόπου με τον οποίο ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί τις αμφισημίες της θρησκευτικής γλώσσας προκειμένου να εκφράσει τις βαθύτερες αλήθειες του. Μια πρωτοβάθμια ανάλυση των δύο έργων μπορεί να οδηγήσει κάποιον να υποστηρίξει μια ιστορική εξέλιξη στη στάση του Σοφοκλή: στην *Αντιγόνη*, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί, ο ποιητής διαμαρτύρεται για την αυθαιρεσία των θεών· στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* χαιρετίζει την επανόρθωση των αδικιών που διέπραξαν σε ένα από τα πιο γνωστά θύματά τους. Ωστόσο δεν θα υπήρχε πιο παραπλανητική διαπίστωση από αυτήν. Και στα δύο δράματα ο Σοφοκλής δημιουργεί μια έντονη αίσθηση των δυνάμεων που βρίσκονται έξω από τον ανθρώπινο έλεγχο και των αισθημάτων που αυτές εμπνέουν·

1. Winnington-Ingram (1965) 50.
2. Lattimore (1958) 102.

σε κανένα δεν παίρνει θέση, σε κανένα δεν έρχεται να δικάσει ή να δώσει απαντήσεις.

Για πολλούς σύγχρονους μελετητές η *Αντιγόνη* είναι ένα από τα πιο σκοτεινά έργα του Σοφοκλή: "η *Αντιγόνη* κρύβει τεράστια αποθέματα παραλογισμού καί χάους"[1]· "το μήνυμα του Χορού στα στάσιμα διακρίνεται από αμήχανη σύγχυση και ζοφερή απελπισία· αλλά είναι απόλυτα εναρμονισμένο με τις επί σκηνής συμφορές που παρακολουθήσαμε"[2]. Ο Κρέων, ο νέος άρχοντας της Θήβας, εκδίδει διάταγμα που απαγορεύει την ταφή του Πολυνείκη, γιατί διέπραξε προδοσία εκστρατεύοντας εναντίον της γενέτειράς του. Η Αντιγόνη δεν πειθαρχεί στην απαγόρευση, υποστηρίζοντας ότι έχει ιερό και επιβεβλημένο χρέος να θάψει τον αδελφό της· γι' αυτή της την πράξη ο Κρέων την τιμωρεί με εγκλεισμό σε έναν βραχώδη τάφο και την εγκαταλείπει εκεί να πεθάνει. Όταν όμως ο μάντης αναφέρει ότι το πτώμα του Πολυνείκη μιαίνει την πόλη, ο Κρέων πηγαίνει να την απελευθερώσει, αλλά διαπιστώνει ότι έχει ήδη απαγχονισθεί. Συχνά έχει τεθεί το ερώτημα για ποιο λόγο οι θεοί αφήνουν την Αντιγόνη να πεθάνει, αν πράγματι προασπίζεται τους νόμους τους. Δείχνουν αρκετά νωρίς τη δυσαρέσκειά τους, όταν ο Κρέων αφήνει τον Πολυνείκη άταφο· γιατί δεν επεμβαίνουν προκειμένου να κρατήσουν ζωντανή την Αντιγόνη, ώστε να είναι δυνατή η απελευθέρωσή της, όταν ο Κρέων αλλάζει γνώμη; Ο Σοφοκλής σχεδόν ενθαρρύνει το κοινό του να προσδοκά —ή να ελπίζει— ένα θαύμα, παρέχοντας άφθονες λεπτομέρειες (998 κ.ε.) σχετικά με τα σημάδια της θεϊκής οργής για τον άταφο νεκρό· αλλά κανένα θαύμα δεν συμβαίνει: η Αντιγόνη είναι πια νεκρή, όταν φθάνει ο Κρέων. Ελεύθερα είχε επιλέξει να διακινδυνεύσει τη ζωή της για να θάψει τον αδελφό της. Ο θάνατός της, όταν όντως έρχεται, δεν δηλώνει τίποτα για τους θεούς, αλλά μόνο για τη ζωή, έτσι όπως πράγματι είναι· μια ζωή όπου οι πράξεις έχουν τις συνέπειές τους, και αυτές οι συνέπειες πρέπει να αντιμετωπίζονται. Η αποστολή ενός τραγικού είναι να έρχεται αντιμέτωπος με τις χειρότερες όψεις της ζωής· σε τέτοια πλαίσια τα θαύματα μπορεί πολύ εύκολα να μοιάζουν με φυγή ή με φαντασία.

Αλλά είναι δυνατόν να ανακύψει ένα λεπτότερο ερώτημα σχετικά με την άποψή μας για την πράξη της Αντιγόνης. Πιστεύει ότι σωστά επιχείρησε την ταφή του Πολυνείκη, γιατί αυτό είναι σύμφωνο με τους αιώνιους νόμους, με μια θεόσταλτη και σταθερή ηθική τάξη, της οποίας την εγκυρότητα ποτέ δεν αμφισβητεί μέχρι την τελική παθητική σκηνή της, όταν αντιμετωπίζει το γεγονός του θανάτου. "Και μήτε πίστευα", λέει στον Κρέοντα (453 κ.ε.),

1. Torrance (1965) 300.
2. Coleman (1972) 27.

"τόση δύναμη πως νάχουν τα δικά σου κηρύγματα, ώστ' ενώ είσαι /θνητός να μπορείς των θεών τους νόμους / τους άγραφτους κι ασάλευτους να βιάζεις·/ γιατί όχι σήμερα και χτες, μα αιώνια / ζουν αυτοί, και κανείς δεν το γνωρίζει / από πότε φανήκανε". Είναι φυσικό το θεατρικό κοινό να επιδοκιμάζει τη γενναιοφροσύνη της Αντιγόνης σε μια πράξη που δείχνει την πίστη της προς τον αδελφό της και το θάρρος της να πεθάνει για τις πεποιθήσεις της· αλλά για ορισμένους μελετητές μόνο συναισθηματική αυταπάτη υπάρχει στον ισχυρισμό της ότι τις πεποιθήσεις αυτές τις καθιέρωσαν οι θεοί. Πώς, λοιπόν, πρέπει να ερμηνεύσουμε τα λεγόμενα του χορού στο τέλος του επεισοδίου εκείνου στο οποίο η Αντιγόνη εκτελεί την περίφημη ρήση της;

τεάν, Ζεῦ, δύνασιν, τίς ἀν-
δρῶν ὑπερβασία κατάσχοι;
τὰν οὔθ' ὕπνος αἱρεῖ ποθ' ὁ παντογήρως
οὔτ' ἀκάματοι θεῶν
μῆνες, ἀγήρως δὲ χρόνῳ δυνάστας
κατέχεις Ὀλύμπου
μαρμαρόεσσαν αἴγλαν.
τό τ' ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον
καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκέσει
νόμος ὅδ'· οὐδὲν ἕρπει
θνατῶν βιότῳ πάμπολύ γ' ἐκτὸς ἄτας[1]. *(604-14)*

Τη δική σου δύναμη, ω Δία, ποια ανθρώπινη έπαρση να σταματήσει θα μπόρειε; που αυτήν μήτε ο ύπνος ποτέ ο πανδαμάτορας πιάνει, μήτε οι μήνες των θεών οι ακούραστοι, μ' απ' αυτά τα χρόνια ακατάλυτος βασιλεύεις δυνάστης μες στου Ολύμπου το ξέλαμπρο φέγγος· ενώ και τώρα και πριν και στο μέλλον θα κρατά αυτός ο νόμος: πως τίποτα στη ζωή των ανθρώπων δεν έρχεται με χωρίς και καμία δυστυχία.

Είναι αλήθεια ότι αυτό το στάσιμο είναι γεμάτο ειρωνεία· ο χορός επιχειρεί να ερμηνεύσει την τρομακτική κατάσταση της Αντιγόνης με βάση την οικογενειακή κατάρα των Λαβδακιδών· αλλά, αναφερόμενος στην Αντιγόνη, χρησιμοποιεί λεξιλόγιο σχετικό με την αμαρτία και την τιμωρία που αρμόζει περισσότερο στην περίπτωση του Κρέοντα και προοιωνίζεται τη συντριβή του. Αυτή όμως η ειρωνεία δεν μειώνει τη δύναμη των στίχων ως προς τους αναλλοίωτους και σταθερούς νόμους του Δία. Αν η ποίηση αυτού του χωρίου έχει πειστικότητα, δυσκολευόμαστε να αισθανθούμε τόσο σίγουροι για την άποψη ότι ο Σοφοκλής αρνείται την ύπαρξη μιας υπερανθρώπινης τάξης.

1. Το κείμενο του στ. 614 δεν είναι βέβαιο αλλά οι πιο πολλοί εκδότες ερμηνεύουν το χωρίο με την έννοια που του δίνεται εδώ. Πβ. Easterling (1978).

Αλλά αν η διαμαρτυρία δεν είναι μια χαρακτηριστική σοφόκλεια στάση, το ίδιο ισχύει και για τη ρητή υποστήριξη της θεϊκής καλοσύνης. Το πλησιέστερο σημείο προς αυτή την κατεύθυνση αποτελεί το αίσθημα της αγιοσύνης και της ευλογίας που αναδίδεται από τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, λ.χ., στην περιγραφή της ιερότητας του Κολωνού και του άλσους των Ευμενίδων (16 κ.ε., 36 κ.ε., 54 κ.ε., 466 κ.ε., 668 κ.ε.) ή στην οικειότητα της θεϊκής φωνής που καλεί τον Οιδίποδα (*ὦ οὗτος, οὗτος Οἰδίπους τί μέλλομεν χωρεῖν;* "Αι συ, Οιδίπου, Οιδίπου, πώς αργούμε να ξεκινάμε;" 1627 κ.ε.), κυρίως στο μυστήριο του τιμημένου θανάτου του Οιδίποδα, στο οποίο μόνο ο Θησέας επιτράπηκε να παραστεί. "Πουθενά πια δε βλέπουμε τον άλλον από τους δυό, μα μόνο το Θησέα, που αντήλιο εμπρός στα μάτια του κρατούσε το χέρι, σα να είχε φανεί μπροστά του κανένα σκίασμα τρομερό κι αβάσταχτο να βλέπει..." (1648 κ.ε.).

Σε αυτό το έργο, πράγματι, ο Σοφοκλής τοποθετεί ένα θαύμα στο κέντρο της δράσης, αλλά ακόμη κι εδώ είναι τόσο συγκρατημένος ώστε δεν ενημερωνόμαστε για τις θεϊκές προθέσεις. Ασφαλώς θα ήταν λάθος να ερμηνεύσουμε όσα συμβαίνουν στον Οιδίποδα σαν σημάδι θεϊκού αντισταθμίσματος για τα πάθη του· ίσως ακόμη και η άποψη ότι οι θεοί ευφραίνονται με τον ανθρώπινο ηρωισμό προχωρεί μακρύτερα από ό,τι υπονοεί ο Σοφοκλής (μολονότι πρόκειται για μια συνηθισμένη ελληνική σκέψη). Αυτό που μπορούμε να πούμε είναι ότι η έννοια της αγιότητας που εκφράζεται στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* εξυπονοεί κάτι περισσότερο από μια καθαρά ανθρωπιστική θεώρηση του κόσμου.

Το πρόβλημα "έγκλημα και τιμωρία" δεν είναι κυρίαρχο στη σοφόκλεια τραγωδία. Τα πρόσωπά της παγιδεύονται σε περίπλοκες και ολέθριες καταστάσεις, στη δημιουργία των οποίων συνέβαλαν και τα ίδια –στο μέτρο που είναι θνητοί–, αλλά το πρόβλημα ποτέ δεν αφορά στον ακριβή βαθμό της ενοχής τους· στην τραγωδία, όπως και στη ζωή, είναι συνηθισμένο τα πάθη ενός ανθρώπου να υπερβαίνουν κατά πολύ ό,τι από ηθική άποψη του αξίζει. Ακόμη και στον *Αίαντα*, όπου δίνεται κάποια έμφαση στην *ὕβριν* του ήρωα, η ακολουθία αλαζονείας και τιμωρίας σαφώς δεν συνιστά το κύριο θέμα του δράματος. Η αφήγηση του Αγγελιοφόρου (748 κ.ε.), στην οποία ακούμε για την αλαζονική συμπεριφορά του Αίαντα και για την οργή της Αθηνάς, αποσκοπεί, αφενός, στο να δημιουργήσει μια αίσθηση κρίσιμης κατάστασης (αν καταστεί δυνατόν να παραμείνει σώος ο Αίας για μια μέρα, ο κίνδυνος θα παρέλθει), και αφετέρου, στο να προσδώσει μοιραίο χαρακτήρα στην ιστορία του - όχι πάντως να εκφράσει το "ηθικό μήνυμα" του έργου. Στις *Τραχίνιες* ορισμένοι μελετητές πραγματεύονται τις ανομίες και την τιμωρία του Ηρακλή ως το ουσιαστικό πρόβλημα· αλλά πιο πειστική είναι η άποψη που αντιμετωπίζει τον Ηρακλή ως παράδειγμα της ανθρώπινης ανημπόριας. Ακόμη και ο

λαμπρότερος από τους Έλληνες ήρωες, ο *πάντων ἄριστος ἀνήρ* (177, 811) –ο πιο ρωμαλέος, ο πιο γενναίος, αυτός με τις μεγαλύτερες επιτυχίες– είναι υπόδουλος στα ερωτικά του πάθη (ο Σοφοκλής δίνει μεγάλη έμφαση στην έννοια της δουλείας σε αυτό το δράμα) και είναι το ίδιο ανίκανος με οποιονδήποτε άλλον θνητό να ξεφύγει από τους περιορισμούς που θέτει η άγνοιά του.

Αυτό που προέχει προφανώς είναι ο τρόπος με τον οποίο τα πρόσωπά του αντιμετωπίζουν τις φοβερές δοκιμασίες τους· και εδώ ανακύπτει το ερώτημα το σχετικό με τον ιδεαλισμό του Σοφοκλή. Όπως είναι σε όλους γνωστό, παριστάνει τα πρόσωπά του "όπως όφειλαν να είναι"· αλλά κατά ποια έννοια μπορούν εξιδανικευμένοι χαρακτήρες να εκφράσουν την πραγματικότητα της ανθρώπινης εμπειρίας; Αν συγκρίνουμε τις *Ηλέκτρες* του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, διαπιστώνουμε ότι ο Ευριπίδης μάς εξαναγκάζει να δούμε τις συνέπειες που θα είχε μια τέτοια κατάσταση στην πραγματική ζωή: οι κοινωνικές δυσχέρειες και η ζηλοτυπία της Ηλέκτρας του μας υποχρεώνουν να πιστέψουμε στην αδιάκοπη και επιτακτική πραγματικότητα του αρχαίου ηρωικού μύθου. Αλλά η σοφόκλεια ηρωίδα, μολονότι περισσότερο εξιδανικευμένη, δεν διαθέτει μικρότερη δύναμη πειθούς· και ειδικά με την ολοκληρωτική της αφοσίωση στην υπόθεση της μητροκτονίας και με την απουσία τύψεων στο τέλος του έργου αποτελεί ένα φοβερό παράδειγμα της ανθρώπινης ικανότητας για αυτοκαταστροφή με σκοπό τη διατήρηση της ηθικής ακεραιότητας. Στον Ευριπίδη η φρίκη μετριάζεται κάπως από το δισταγμό του Ορέστη πριν από τη διάπραξη του φόνου και από τις τύψεις του αδελφού και της αδελφής μετά την πράξη. Στον Σοφοκλή δεν υπάρχει καμιά αναποφασιστικότητα: η Ηλέκτρα από σκηνής φωνάζει στον αθέατο Ορέστη, καθώς εκείνος σκοτώνει τη μητέρα τους, "χτύπα αν μπορείς δύο φορές!" (1415). Μετά την τρυφερή σκηνή της επανένωσής της με τον Ορέστη, η ακαμψία και η σκληρότητα του τέλους του δράματος είναι σχεδόν αφόρητα, αλλά προκύπτουν από την προηγούμενη δράση με έναν τρόπο που εξαναγκάζει το κοινό να τα δεχθεί ως αληθινά.

Αυτή η αίσθηση πραγματικότητας επιτυγχάνεται, διότι ο Σοφοκλής παρουσιάζει τη δράση με απόλυτη ψυχολογική ακρίβεια και με σιγουριά στην τεχνική του. Μόνο κατά έναν πολύ συγκεκριμένο και ιδιαίτερο τρόπο μπορεί να θεωρηθεί ότι εξιδανικεύει: είναι απολύτως πρόθυμος να παραστήσει μοχθηρούς χαρακτήρες όταν το απαιτεί η πλοκή, όπως τον ποταπό Κρέοντα στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, και ασφαλώς δεν αντιμετωπίζει συναισθηματικά τους ήρωές του (μολονότι πολλοί μελετητές διατύπωσαν αυτή την άποψη). Η τραχύτητα της Αντιγόνης απέναντι στην Ισμήνη, ο βίαιος τρόπος με τον οποίο ο Αίας αντιμετωπίζει την Τέκμησσα, το αγεφύρωτο μίσος του Φιλοκτήτη για

τον Οδυσσέα είναι όλα στοιχεία ενοχλητικά, που θα έπρεπε να μας αποτρέψουν από μια ρομαντική θεώρηση του σοφόκλειου ηρωισμού. Κι όμως τα πρόσωπά του δημιουργούν μια σαφώς διαφορετική εντύπωση από ό,τι τα πρόσωπα του Ευριπίδη. Εν μέρει είναι ζήτημα ύφους. Ο Σοφοκλής προτιμά να διατηρεί την απόσταση του κόσμου των επικών υποθέσεων, ενώ ο Ευριπίδης επιμένει περισσότερο σε υπομνήσεις της σύγχρονης μονότονης πραγματικότητας. Αλλά υπάρχει και μια διαφορά στον τρόπο που προκαλούν τη συμπάθεια των θεατών τους. Τα σωζόμενα έργα του Σοφοκλή δεν απαιτούν απ' το θεατή να μεταθέσει τις συμπάθειές του ή να κάνει μια ριζική επανεκτίμηση ενός χαρακτήρα στη μέση της δράσης: δεν υπάρχει τίποτα συγκρίσιμο με τις μεταστροφές της συναισθηματικής μας ανταπόκρισης τις οποίες απαιτούν η *Μήδεια* ή οι *Βάκχες*. Ο Σοφοκλής μοιάζει συχνά να δείχνει ενδιαφέρον στη διερεύνηση των ορίων της ανθρώπινης αντοχής: της δυνατότητας του ανθρώπου να υπερασπίζεται την πίστη στον εαυτό του ενάντια σε όλες τις εξωτερικές πιέσεις, στις οποίες συμπεριλαμβάνονται οι υπαγορεύσεις της κοινής λογικής και η επιρροή των φυσικών συναισθηματικών του δεσμών. Η μεταστροφή ή η ηθική συντριβή ενός από αυτούς τους αδιάλλακτους ήρωες θα προκαλούσε βαθιές αλλοιώσεις στο χαρακτήρα του δράματός του.

Ωστόσο ο όρος "ήρωας" πρέπει να χρησιμοποιείται προσεκτικά, εξαιτίας του κινδύνου που εμπεριέχει να μας οδηγήσει στην υιοθέτηση μιας έννοιας υπερβολικά δύσκαμπτης σε σχέση με τη ρευστότητα του σοφόκλειου δράματος. Η αδιάλλακτη, απομονωμένη, πάσχουσα μορφή είναι ασφαλώς το σημαντικότερό του σύμβολο της ανθρώπινης υπόστασης, αλλά όχι το μοναδικό. Ούτε η Δηιάνειρα ούτε ο Ηρακλής μπορούν να υπαχθούν βίαια σε μια τέτοια ηθική κατηγορία, αλλά αυτό δεν περιορίζει το δικαίωμά τους να θεωρηθούν τραγικοί χαρακτήρες· ο Κρέων, επίσης, στην *Αντιγόνη*, ο οποίος στο τέλος αλλάζει γνώμη, και ο Νεοπτόλεμος στον *Φιλοκτήτη*, που γνωρίζει μια διαδικασία ηθικής μεταμόρφωσης, είναι κι αυτοί κεντρικές μορφές που απαιτούν τόση προσοχή όση η Αντιγόνη και ο Φιλοκτήτης στα αντίστοιχα έργα. Θα ήταν απερίσκεπτο να χαρακτηρίσουμε τις *Τραχίνιες* "ιδιόρρυθμο" έργο, διότι δεν περιλαμβάνει τον πιο οικείο τύπο ήρωα: δεν έχουμε κανένα δικαίωμα να πιστεύουμε ότι το εύρος της σοφόκλειας παραγωγής συμπίπτει με ό,τι μας προσφέρουν επτά από τα 123 δράματά του. Ποιος θα σκεφτόταν ότι έκανε τολμηρή χρήση στην αλλαγή του σκηνικού χώρου, αν δεν συνέβαινε να σωθεί ο *Αίας;*

Και από μια άλλη άποψη η μορφή του απομονωμένου ήρωα είναι ενδεχόμενο να παραπλανήσει. Πρόκειται για τη συσχέτισή της με συγκεκριμένες, σύγχρονες, μετα-ρομαντικές ιδέες για το περιθωριακό άτομο που απορρίπτει την κοινωνία ή είναι μόνιμα και βαθιά αποξενωμένο από αυτήν. Οι άντρες και οι γυναίκες του Σοφοκλή, είναι αλήθεια, απορρίπτουν τους κανόνες της

κοινής συμπεριφοράς, τους ασφαλείς συμβιβασμούς, τις βολικές ή τις ανέντιμες υπεκφυγές, φαινόμενα συνηθισμένα στην καθημερινή ζωή, την οποία ο δραματουργός περιγράφει ζωηρά με σύγχρονες λεπτομέρειες, δεν απορρίπτουν όμως την ίδια την κοινωνία, αλλά αυτοπροσδιορίζονται σε σχέση με αυτήν.

Ο Αίας δεν μπορεί να είναι αληθινός Αίας χωρίς τους *φίλους* του —τους συγγενείς και ακολούθους του— για να τους υπερασπίζεται και χωρίς τους εχθρούς του για να τους αντιμάχεται· η Αντιγόνη πεθαίνει τόσο για τον αδελφό της όσο και για τις αρχές της· η Ηλέκτρα, που αποκόβεται από τη φυσιολογική ζωή της οικογένειας, θεωρεί ακόμη τη ζωή ως το μόνο πλαίσιο με νόημα μέσα στο οποίο μπορεί να υπάρχει. Αυτό είναι που προσδίδει πάθος στην εικόνα που περιγράφει στη Χρυσόθεμη σχετικά με τα οφέλη αν σκοτώσουν με το ίδιο τους το χέρι το φονιά Αίγισθο:

> Μα και δε βλέπεις πόση φήμη και δόξα θα αποχτήσεις κι η ίδια κι εγώ μαζί, αν θελήσεις να μ'ακούσεις; Γιατί ποιος συμπολίτης ή ποιος ξένος δε θα μας υποδέχεται με τέτοιους επαίνους σα μας βλέπει, 'Δείτε, φίλοι, τις δυο αδελφές που γλύτωσαν το σπίτι το πατρικό τους... πώς λοιπόν δεν πρέπει και ν' αγαπούν και να τις σέβονται όλοι και να τις τιμούν στα πανηγύρια και τις γιορτές για την παλληκαριά των; (973 κ.ε.)

Ο Οιδίπους στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* που αρχικά είναι αποδιωγμένος από την πόλη του κι έπειτα ο ίδιος την απαρνιέται, έρχεται να αποκτήσει εκ νέου πολιτικά δικαιώματα στην Αθήνα: προπάντων ο Φιλοκτήτης, ο οποίος στον σύγχρονο αναγνώστη φαίνεται αναμφισβήτητα ένας αρχετυπικός απόκληρος, απομονωμένος από τον υπόλοιπο κόσμο εξαιτίας της πληγής του και του τόξου του, στον Σοφοκλή τότε μόνο ολοκληρώνεται πραγματικά, όταν συγκατατίθεται να πάει στην Τροία ως σύντροφος του Νεοπτόλεμου για να γιατρευτεί και να κερδίσει δόξα. Ο Σοφοκλής δεν έκανε την ιστορία του συναισθηματική υποστηρίζοντας ότι ο κόσμος στον οποίο θα επανέλθει ο Φιλοκτήτης είναι τέλειος ή ότι η δόξα είναι κάτι που αξίζει να το αποκτήσει κανείς με κάθε κόστος: μεγάλο τμήμα του δράματος ασχολείται ακριβώς με την αξιολόγηση στόχων και μέσων: αλλά είναι έτσι σχεδιασμένο, ώστε, όσο κι αν ο κόσμος (που τον αντιπροσωπεύουν οι Έλληνες στην Τροία) βρίσκεται σε παρακμή, ο ερχομός του Φιλοκτήτη στην Τροία είναι συγχρόνως η επανένταξη στην κοινωνία ενός ατόμου που έζησε στην αγριότητα και κάτι που το κοινό πρέπει να επιδοκιμάσει.

Η μεγαλύτερη αρετή του Σοφοκλή είναι η απόλυτη κυριαρχία των δραματικών του μέσων. Εκμεταλλεύεται στα δράματά του πλήρως κάθε στοιχείο —διάρθρωση της πλοκής, διαγραφή χαρακτήρων, γλώσσα, θέαμα— για να επιτύχει εκείνη τη μίμηση της ζωής και της δράσης, την οποία ο Αριστοτέλης θεωρεί ουσία της τραγωδίας. Η έντονη αισθητική απόλαυση που προσφέ-

ρουν τα δράματά του έχει εύστοχα συγκριθεί με την εντύπωση της μουσικής του Mozart, την αγαλλίαση που αισθάνεται το κοινό, όταν ο καλλιτέχνης έχει απόλυτο έλεγχο του υλικού του. Αυτή την αισθητική εντύπωση πρέπει να τη λαμβάνουμε υπόψη όταν προσπαθούμε να συλλάβουμε το μήνυμα του ποιητή· διαφοροποιεί αισθητά την αντίδρασή μας απέναντι στις τρομακτικές του ιστορίες.

Μια μείζων συνθετική αρχή του Σοφοκλή είναι η αντίθεση. Αυτό το διαπιστώνουμε σε όλα τα επίπεδα: θεματικές αντιπαραθέσεις, όπως στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ,* όπου η συμπεριφορά των γιων του Οιδίποδα διαρκώς αντιπαρατίθεται με τη στάση των θυγατέρων του· αντίθετοι τόνοι, όπως όταν ένα τραγούδι χαράς και ελπίδας ακολουθείται αμέσως μετά από την κρίσιμη αποκάλυψη της συμφοράς (λ.χ. *Αίας* 693 κ.ε.)· αντιπαράθεση αντίθετων χαρακτήρων, όπως στην *Αντιγόνη* και στις *Τραχίνιες*, όπου τα κεντρικά ζεύγη και αντιτίθενται και συνδέονται στενά. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε εδώ τη χρήση της ειρωνείας, γιατί η ειρωνεία στρέφει την προσοχή στη θεμελιώδη αντίθεση ανάμεσα στο φαινομενικό και το πραγματικό, στην απόσταση ανάμεσα σε αυτό που πιστεύουν οι δραματικοί χαρακτήρες και σε αυτό που γνωρίζει το κοινό, καθώς και ανάμεσα στις επιδιώξεις τους και σε ό,τι τελικά συμβαίνει: η ίδια η *περιπέτεια* βασίζεται στην αρχή της αντίθεσης. Έτσι, ο Σοφοκλής βρίσκει τα δραματικά μέσα για να εκφράσει τη δική του αίσθηση της αμφισημίας σε κάθε εμπειρία, τις δύο όψεις της ανθρώπινης εικόνας και τις αντίστοιχες αντινομίες στη φύση.

Η γλώσσα του δεν διακρίνεται από τον πλούτο της αισχύλειας, η εικονοποιία του είναι σχετικά κοινόχρηστη και διακριτική. Αυτό όμως είναι μια τέχνη που κρύβει τέχνη. Ο φαινομενικά αβίαστος στίχος του βασίζεται πάνω σε τολμηρές σημασιολογικές διευρύνσεις και ελευθερίες στη σύνταξη καθώς και σε μεγάλη μετρική δεξιοτεχνία· και οι εικόνες του είναι συχνά τόσο εντυπωσιακές ώστε δεν επιτρέπεται να τις υποτιμούμε. Το συγκρατημένο ύφος του δεν σημαίνει έλλειψη επινοητικότητας ή συνθετική αδυναμία: τα θέματα εξελίσσονται και συνυφαίνονται, η γλώσσα μεταβαίνει βαθμιαία από την κυριολεκτική στη μεταφορική σημασία τόσο περίτεχνα, ώστε διαισθανόμαστε τον μεγάλο ποιητή. Σε ένα από τα κορυφαία σημεία των *Τραχινιών,* όταν η τροφός μόλις έχει ορμήσει στη σκηνή για να ανακοινώσει στο χορό την αυτοκτονία της Δηιάνειρας (893 κ.ε.), οι γυναίκες από την Τραχίνα αναφωνούν: *ἔτεκ' ἔτεκε μεγάλαν ἁ νέορτος ἅδε νύμφα δόμοισι τοῖσδ' Ἐρινύν* "Γέννησε, γέννησε μεγάλη η νιόφερτη νύφη σ' αυτά τα σπίτια συφορά", εννοώντας την Ιόλη, την κοπέλα για την οποία ο Ηρακλής κούρσεψε την Οιχαλία και η οποία τώρα καταστρέφει τη δική του οικογένεια. Είναι φυσικό να σκεφτούμε τη νεόνυμφη που γεννά ένα παιδί, το παιδί του Ηρακλή – και η εικόνα, η οποία, στην κυριολεξία της, ταιριάζει απόλυτα στα συμφραζόμενα,

αποκτά μεγαλύτερο βάρος. Ακόμη περισσότερο, ανακαλεί στη μνήμη μας εκείνη την ειρωνική σκηνή κατά την οποία η Δηιάνειρα ρωτά την Ιόλη αν είναι "ανύπαντρη ή μητέρα" (308) και συμπεραίνει πως πρέπει να είναι "άμαθη από τούτα". Αλλά το παιδί δεν είναι ανθρώπινο πλάσμα· είναι μια "μεγάλη Ερινύς", ένα ισχυρό εκδικητικό πνεύμα: ο χορός αναγνωρίζει ότι ο θάνατος της Δηιάνειρας είναι αναπόφευκτη συνέπεια του γεγονότος ότι ο Ηρακλής έφερε στο σπίτι την Ιόλη. Η εικόνα προωθεί έτσι ένα από τα κορυφαία θέματα του έργου –την αναπόδραστη δύναμη του ερωτικού πάθους– και καθώς αναφέρεται στο θάνατο μέσα από όρους σχετικούς με τη γέννηση, επαναλαμβάνει μια συσχέτιση που έχει γίνει ήδη δύο φορές στο δράμα. Στην πάροδο (94 κ.ε.) ακούμε ότι η Νύχτα γεννά τον Ήλιο και τον οδηγεί στο θάνατο (εικόνα που με σύνθετο τρόπο σχετίζεται με τη Δηιάνειρα και τον Ηρακλή) και στο τρίτο στάσιμο (834) ότι το δηλητήριο της Ύδρας, με το οποίο ο Ηρακλής σκότωσε τον Νέσσο και η Δηιάνειρα το χρησιμοποίησε σαν ερωτικό φίλτρο, το "γέννησε ο θάνατος" (η αρχαία ελληνική γλώσσα χρησιμοποιεί το ίδιο ρήμα, *τίκτειν*, και στις δύο περιπτώσεις).

Επειδή ο Σοφοκλής (σε αντίθεση ειδικά με τον Ευριπίδη) δεν είναι ούτε θεωρητικός ούτε απολογητής, ο διανοητικός χαρακτήρας των δραμάτων του έχει συχνά υποτιμηθεί. Ωστόσο είναι δύσκολο να καταλάβουμε πώς θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει μια γλώσσα τόσο ακριβή, πλούσια και εκλεπτυσμένη χωρίς να βρίσκεται σε επαφή με τα σημαντικά πνευματικά κινήματα της εποχής του και χωρίς να έχει μελετήσει σε βάθος την ποίηση των προγενεστέρων του. Όπως έχει τονίσει ο A. A. Long, απαντούν στα έργα του στοιχεία που μαρτυρούν ενδιαφέρον για την προσωκρατική σκέψη και τη σοφιστική επιχειρηματολογία, ιατρικές γνώσεις, ενασχόληση με την πολιτική ζωή και ιδεολογία, και που καταδεικνύουν όλα τους "ένα πνεύμα με μεγάλη συμμετοχή στην πνευματική ζωή της κλασικής Αθήνας"[1]. Η ορολογία στις συζητήσεις περί ηθικής στην *Ηλέκτρα,* η σοφιστική στάση του Οδυσσέα στον *Φιλοκτήτη*, το πολιτικό πρόγραμμα του Μενέλαου στον *Αίαντα* ή του Κρέοντα στην *Αντιγόνη*, όλα τους έχουν άμεση σχέση με σύγχρονους τρόπους σκέψης και υποδηλώνουν ότι χαρακτηρισμοί του τύπου "απομονωμένος" και "ανεπηρέαστος" δεν πρέπει να χρησιμοποιούνται με μεγάλη ευκολία για τον Σοφοκλή.

Τόλμη, ευφυία, επινοητικότητα είναι χαρακτηριστικά της δραματικής τεχνικής του και της γλώσσας του. Είναι τολμηρός στον τρόπο που χειρίζεται την ασυνέπεια, η οποία του προσφέρει την ευκαιρία για ορισμένες έντονα φορτισμένες δραματικές στιγμές, μολονότι ο σκοπός της είναι κάτι περισσότερο από την απλή δημιουργία λαμπρών σκηνών. Στον *Φιλοκτήτη,* λ.χ., υπάρ-

1. Long (1968) 167.

χει μια περίφημη ασυνέπεια ως προς το αν γνωρίζει ο Νεοπτόλεμος την προφητεία ότι αυτός και ο Φιλοκτήτης είναι γραφτό να κυριέψουν μαζί την Τροία: στον πρόλογο δεν γνωρίζει απολύτως τίποτε γι' αυτήν, αλλά προς το τέλος του δράματος είναι σε θέση να δώσει στον Φιλοκτήτη μια λεπτομερή και διεξοδική αναφορά. Δεν υπάρχει κανένας ικανοποιητικός τρόπος να εξηγήσουμε την ασυνέπεια αυτή λογικά, όπως αν είχαμε να κάνουμε με ένα ιστορικό περιστατικό, αλλά υπάρχουν επαρκείς δραματικοί λόγοι για τη σταδιακή αποκάλυψη της κρίσιμης πληροφορίας και για την παρουσίαση του Νεοπτόλεμου ως απόλυτα εξαρτημένου από τον Οδυσσέα, ενώ η βαθύτερη σημασία της ασυνέπειας φαίνεται να έγκειται στο γεγονός ότι κάνει το κοινό να μοιραστεί με τον Νεοπτόλεμο μια βαθμιαία συνειδητοποίηση της πραγματικής σημασίας του χρησμού.

Ο Σοφοκλής ενδιαφέρεται περισσότερο από τον Αισχύλο για την αλληλεπίδραση των χαρακτήρων του. Αυτό είναι ιδιαίτερα στοιχείο των όψιμων δραμάτων του και ίσως αυτό να είχε υπόψη όταν χρησιμοποιούσε τον όρο *ἠθικώτατον* "εκείνο που εκφράζει καλύτερα τους χαρακτήρες" για να περιγράψει το ώριμο ύφος του (βλ. παραπάνω, σ. 397). Η επίδραση των λόγων ή των πράξεων ενός χαρακτήρα πάνω στα συναισθήματα ενός άλλου εμφανίζεται με κάθε δυνατό τρόπο: στις *Τραχίνιες* η αινιγματική Ιόλη στέκεται σιωπηλή, ενώ ο Λίχας ψεύδεται στη Δηιάνειρα σχετικά με την ιδιότητά της και ο Αγγελιοφόρος ανασκευάζει τα ψεύδη του· στην *Ηλέκτρα* η πλαστή *αγγελική ρήση* για το θάνατο του Ορέστη, που αποσκοπεί στο να καθησυχάσει την Κλυταιμήστρα, έχει ολέθρια επίδραση στην Ηλέκτρα, η οποία βρίσκεται εκεί και την ακούει· στον *Φιλοκτήτη* οι σιωπές και οι διφορούμενες εκφράσεις του Νεοπτόλεμου δημιουργούν στο κοινό την υποψία ότι βρίσκεται κάτω από μια διαρκώς αυξανόμενη ένταση, καθώς γνωρίζει και οικτίρει τον Φιλοκτήτη. Συχνά η χρήση οπτικών μέσων προσδίδει βάθος σε αυτή τη σπουδή των διαπροσωπικών σχέσεων, όπως όταν η Ηλέκτρα δεν μπορεί να πειστεί ότι ο Ορέστης είναι ζωντανός και βρίσκεται μπροστά της, ως τη στιγμή που υποχρεώνεται να αποθέσει την υδρία στην οποία πίστευε ότι κρατούσε την τέφρα του αδελφού της, ή όταν η ενέργεια του Νεοπτόλεμου να στηρίξει σωματικά τον Φιλοκτήτη ακολουθείται αμέσως μετά από τη δική του συναισθηματική κατάρρευση.

Είναι εύκολο να παραβλέψουμε την οπτική πλευρά της δραματουργίας του Σοφοκλή, αφού έχουμε στη διάθεσή μας μόνο το κείμενο χωρίς ρητές σκηνικές οδηγίες· αλλά οι αναγνώστες που επιχειρούν να ανεβάσουν στη σκηνή τα έργα ή τα φαντάζονται να παίζονται, σύντομα αποκτούν επίγνωση του αλάνθαστου θεατρικού ενστίκτου που τα δημιούργησε. Ο τρόπος που χρησιμοποιεί θεατρικά αντικείμενα —το ξίφος του Αίαντα, το καλάθι στις

Τραχίνιες, που περιείχε τον δηλητηριασμένο χιτώνα, το τόξο του Φιλοκτήτη– είναι και απλός και περίτεχνος: το καθένα τους αντιπροσωπεύει ένα βασικό θέμα στο αντίστοιχο δράμα και βρίσκεται σε στενή σχέση με την εικονοποιία της ποίησής του, αλλά δεν υπάρχει τίποτα τεχνητό στη σπουδαιότητα που του αποδίδεται. Η σκηνική δράση, επίσης, συχνά δημιουργεί μια έντονη οπτική εντύπωση, όπως στον *Αίαντα*, όταν η πόρτα του σκηνικού οικοδομήματος ανοίγει και ο ήρωας εμφανίζεται περιστοιχισμένος από τα σφαγμένα ζώα (346 κ.ε.) ή, αργότερα στη σκηνή της αναζήτησης (866 κ.ε.), όταν ο χορός, γεμάτος ταραχή, ψάχνει τον Αίαντα, που η τύχη του αγνοείται, και η Τέκμησσα τον βρίσκει εκεί που έπεσε πάνω στο ξίφος του. Στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* υπάρχει μια εντυπωσιακά βίαιη σκηνή (818 κ.ε.), όταν ο Κρέων απάγει την Αντιγόνη και σχεδόν έρχεται στα χέρια με το χορό. Ακόμη πιο συναρπαστική είναι η τελευταία σκηνή της *Ηλέκτρας* (1466 κ.ε.): ο Αίγισθος σηκώνει το κάλυμμα από το πτώμα, πιστεύοντας ότι πρόκειται για το νεκρό Ορέστη, διαπιστώνει με τρόμο ότι είναι η Κλυταιμήστρα και αμέσως αντιλαμβάνεται ότι έχει πέσει σε παγίδα, αντιμέτωπος με τα γυμνά σπαθιά του Ορέστη και του Πυλάδη. Την ίδια θεατρική αίσθηση φανερώνει ο τρόπος με τον οποίο ο Σοφοκλής χειρίζεται τις εισόδους και τις εξόδους, όπως, λ.χ., είναι οι απροσδόκητες επανεμφανίσεις του Οδυσσέα (*Φιλ.* 974, 1293) ή η αργή, βουβή αναχώρηση της Δηιάνειρας μετά την καταδίκη της από τον Ύλλο (*Τραχ.* 813 κ.ε.), ή η σημαντική στιγμή στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, όταν ο τυφλός Οιδίπους εγκαταλείπει τη σκηνή και προχωρεί προς τον τόπο όπου πρόκειται να πεθάνει. Πολλές σκηνές αποδεικνύουν τη μεγάλη του επινοητικότητα στη χρήση του τρίτου υποκριτή, σκηνές όπως εκείνη στην *Ηλ.* 660 κ.ε, όταν η Ηλέκτρα και η Κλυταιμήστρα ακούν την ιστορία για το θάνατο του Ορέστη, ή στον *Φιλ.* 542 κ.ε., όταν ο ψεύτικος Έμπορος μιλάει στον Νεοπτόλεμο χωρίς να αφήσει τον Φιλοκτήτη να τους ακούσει, ή στον *Οιδ. Τύρ.* 1110 κ.ε., η λαμπρή σκηνή στην οποία ο Οιδίπους και ο Αγγελιοφόρος από την Κόρινθο ανακρίνουν τον Θηβαίο βοσκό και του αποσπούν την αλήθεια που προσπαθεί να κρύψει.

Αυτές οι δραματικές σκηνές δεν πρέπει, φυσικά, να εξετάζονται μεμονωμένες –έξω από το πλαίσιο στο οποίο ανήκουν– σαν να ήταν απλώς επιδείξεις δεξιοτεχνίας: σε κάθε δράμα αποτελούν μέρος του ιδιαίτερου σχήματος και της συναισθηματικής κίνησης του συνόλου – μιας σύνθετης ενότητας που δεν μπορούμε να περιγράψουμε χωρίς υπεραπλουστεύσεις. Πώς, λ.χ., μπορεί ο μελετητής, και μάλιστα ο σύγχρονος μελετητής, ο οποίος δεν γνωρίζει τίποτα για τη μουσική του Σοφοκλή, να εκτιμήσει δεόντως τις εντυπώσεις που δημιουργούν οι ποικίλες μορφές εκφοράς του λόγου – απαγγελλόμενος λόγος, λυρικός διάλογος, χορικό άσμα; Μερικές από τις πιο συναρπαστικές και έντονες σκηνές είναι μορφικά εξαιρετικά δουλεμένες, με μια συμ-

μετρία που μπορεί ευκολότερα να παραλληλιστεί με την όπερα παρά με το σύγχρονο δράμα. Έτσι, η πρώτη εμφάνιση του Αίαντα μετά τη σφαγή των ζώων χαρακτηρίζεται από έναν περίτεχνο διάλογο ανάμεσα σε αυτόν, το χορό και την Τέκμησσα (348 κ.ε.). Ο Αίας τραγουδά τρία στροφικά ζεύγη σε ταραγμένα λυρικά μέτρα που το καθένα τους είναι μετρικά διαφορετικό και διακόπτεται από απαντήσεις άλλοτε του χορού και άλλοτε της Τέκμησσας, σε ιαμβικούς τρίμετρους απαγγελλόμενου διαλόγου. Η αντίθεση αυτή υπογραμμίζει έντονα τις διαφορετικές συναισθηματικές καταστάσεις των προσώπων: ο Αίας βρίσκεται σε άγρια κρίση απελπισίας, η Τέκμησσα και οι ναύτες τον ικετεύουν να ηρεμήσει. Μεγάλο μέρος της δύναμης αυτού του *κομμού* προέρχεται από τις λέξεις, όμως η προσεγμένη του μορφή παίζει λεπτό καί σημαντικό ρόλο στην απόδοση της συναισθηματικής φόρτισης της σκηνής.

Τα δράματα του Σοφοκλή επιβεβαιώνουν με τρόπο εντυπωσιακό τον ισχυρισμό του Eliot ότι "στο γνήσιο δράμα η μορφή καθορίζεται από το σημείο στο οποίο δημιουργείται ένταση ανάμεσα στη θρηκευτική λειτουργία και το ρεαλισμό"[1]. Επιχειρώντας να κατανοήσουμε τον Σοφοκλή χρειάζεται να επιδείξουμε ευαισθησία όχι μόνο ως προς το ρεαλισμό του -εννοούμενο τόσο με καθολικούς όρους όσο και στο πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής ζωής του 5ου αιώνα- αλλά και στη "θρησκευτική" πλευρά της γλώσσας του, των ρυθμών και της δομής, γιατί αυτό ακριβώς σε συνδυασμό με το ρεαλισμό προσφέρει στα έργα του το ιδιαίτερό τους στίγμα.

5. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

Ο σχετικά μεγάλος αριθμός των σωζόμενων δραμάτων του Ευριπίδη (18 τραγωδίες μας έχουν παραδοθεί ως έργα του) δεν οφείλεται αποκλειστικά στην αδιάλειπτη δημοτικότητά του κατά την αρχαιότητα· όπως συνέβη και με τους δύο άλλους μεγάλους δραματουργούς, μία έκδοση με επιλεγμένα δράματά του διασώθηκε στους πρώιμους αιώνες του Βυζαντίου – στην περίπτωση του Ευριπίδη, αποτελούνταν από δέκα δράματα. Κατά μία ευτυχή όμως συγκυρία, διασώθηκε στους επόμενους αιώνες – εποχή κατά την οποία χάθηκαν πάρα πολλά κλασικά κείμενα – και μέρος μιας συνολικής, όπως φαίνεται, έκδοσης, με αλφαβητική κατάταξη των τίτλων· στάθηκε δυνατή η αντιγραφή της στα χρόνια της αναβίωσης των κλασικών σπουδών, που σημειώθηκε με την ανάκαμψη της Βυζαντινής αυτοκρατορίας από την καταστροφή της Τέταρτης Σταυροφορίας. Επιπλέον, τα παπυρολογικά ευρήματα της τελευταίας εκατονταετίας μας προσέφεραν εκτεταμένα αποσπάσματα χαμένων δραμάτων, τα οποία, σε συνδυασμό με παραθέματα που απαντούν σε αρχαίους συγγραφείς, συχνά μας παρέχουν τη δυνατότητα να σχηματίσουμε μια σαφή εικόνα του δράματος στο σύνολό του.

1. Eliot (1926).

Εκτός από το πλούσιο υλικό που διαθέτουμε, έχουμε και μια αρκετά σαφή εικόνα σχετικά με τη χρονολόγηση των ευριπίδειων παραστάσεων. Η χρονολογία πολλών δραμάτων μαρτυρείται από τις αρχαίες πηγές· για πολλά, επίσης, μας παρέχει έναν *terminus ante quem* η παρωδία τους από τον Αριστοφάνη. Για άλλα συνάγουμε μια κατά προσέγγιση χρονολογία (ή μάλλον χρονική περίοδο) από τη συχνότητα των μετρικών αναλύσεων στο τρίμετρο[1], καθώς αυτό το φαινόμενο εμφανίζει σταθερή εξέλιξη από τα πρωιμότερα στα οψιμότερα δράματά του. Από τα σωζόμενα έργα, το πρωιμότερο είναι η *Άλκηστη* (438). Η *Μήδεια* χρονολογείται με ασφάλεια στο 431· ο *Ιππόλυτος* στο 428. Στη δεκαετία 427/417 πιθανότατα τοποθετείται η διδασκαλία των *Ηρακλειδών*, της *Εκάβης*, της *Ηλέκτρας*, της *Ανδρομάχης* και των *Ικετίδων*. Οι *Τρωάδες*, μαζί με τον *Αλέξανδρο*, χρονολογούνται με βεβαιότητα στο 415, και η *Ελένη* στο 412· οι *Φοίνισσες*, η *Αντιόπη*, ο *Ηρακλής*, ο *Ίων* και η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* ανήκουν στην επόμενη εξαετία. Ο *Ορέστης* διδάχτηκε το 408, ενώ οι *Βάκχες* και η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* παραστάθηκαν στην Αθήνα μετά το θάνατο του ποιητή στη Μακεδονία το 406 π.Χ.

Όταν το νέο του θανάτου του έφτασε στην Αθήνα, ο Σοφοκλής είχε ακόμη μερικούς μήνες ζωής, αλλά ο Ευριπίδης ήταν κατά πολύ νεότερός του. Η πρώτη του παράσταση (με την οποία κέρδισε το τρίτο βραβείο) πραγματοποιήθηκε το 455 π.Χ., τρία χρόνια μετά την παράσταση της *Ορέστειας* του Αισχύλου· η πρώτη εμφάνιση του Σοφοκλή (που του εξασφάλισε και την πρώτη του νίκη) τοποθετείται δέκα χρόνια πριν από την *Ορέστεια*. Αυτή η διαφορά ηλικίας είχε μεγάλη σημασία για την πνευματική διαμόρφωση του νεότερου ποιητή, γιατί στα χρόνια εκείνα, γύρω στα μέσα του αιώνα, η σοφιστική διδασκαλία επιχειρούσε νέες κριτικές προσεγγίσεις στην πολιτική και την ηθική, οι οποίες αποτυπώνονταν σε νέα ρητορικά σχήματα. Ο Σοφοκλής δείχνει στο δράμα του να έχει οικειότητα με τη ρητορική και μια οξεία κριτική αντίληψη των νέων ιδεών, αλλά τις αντιμετωπίζει, θα λέγαμε, από μια απόσταση – είναι η αντίδραση του προχωρημένου στην ηλικία ανθρώπου που έχει ήδη διαμορφωμένη τη δική του θεώρηση του κόσμου. Ο Ευριπίδης, μολονότι φαίνεται να ασκεί μια εξίσου οξεία κριτική στις νέες ιδέες, είναι σε μεγάλο βαθμό ένας άνθρωπος της εποχής των σοφιστών· η γλώσσα και η τεχνική της νέας ρητορικής του είναι πράγματα αυτονόητα και τα έργα του αντικατοπτρίζουν απόλυτα τις πνευματικές έριδες του καιρού του.

Είναι ένας διανοούμενος δραματουργός και στην καλλιτεχνική του σταδιοδρομία μοιάζει, κατά περίεργο τρόπο, να έχει την τύχη ενός συγχρόνου μας. Δεν ήταν δημοφιλής όσο ζούσε· αυτό φαίνεται καθαρά από τις λιγοστές του νίκες στα Διονύσια, από τη συχνότητα της παρώδησης των τραγωδιών του και της γελοιογράφησης του προσώπου του από την κωμωδία και, ενδεχο-

1. Βλ. πιο κάτω, σ. 447.

μένως, από την αναχώρησή του από την Αθήνα για τη Μακεδονία. Μετά το θάνατό του έγινε εκπληκτικά δημοφιλής στις επόμενες γενιές. Στον τέταρτο και στους κατοπινούς αιώνες, τα έργα του, είτε ως παράσταση είτε ως ανάγνωσμα, επισκίασαν και σχεδόν εξάλειψαν τη φήμη του γεροντότερου συναγωνιστή του. Η μεταγενέστερη παράδοση ότι συνέθεσε τα δράματά του σε μια σπηλιά στη Σαλαμίνα είναι ασφαλώς πλαστή, αλλά η ιστορία αυτή εκφράζει συμβολικά μια πραγματική κατάσταση – την απομόνωση που, όπως έχουμε διαπιστώσει, είναι συνήθως η μοίρα του πνευματικά ανώτερου καλλιτέχνη μέσα σε μια δημοκρατική κοινωνία. Και υπάρχουν χωρία στα δράματά του που μοιάζουν να πηγάζουν από την επίγνωση μιας τέτοιας κατάστασης. Η Μήδεια, λ.χ., καθώς προσπαθεί να καθησυχάσει τον Κρέοντα μοιάζει να απηχεί τις απόψεις ενός σύγχρονου με τον ποιητή και ίσως του ίδιου:

> "Δεν είναι η πρώτη φορά... που με έβλαψε η μεγάλη μου φήμη... ο εχέφρων άνθρωπος δεν πρέπει με κανένα τρόπο να δώσει τέτοια μόρφωση στα παιδιά του που να τα κάνει υπερβολικά έξυπνα... Αν εισαγάγεις νέες ιδέες στους ανόητους, θα θεωρηθείς επιπόλαιος, όχι ευφυής. Από την άλλη πλευρά, αν αποκτήσεις τη φήμη ότι είσαι ανώτερος από αυτούς που θεωρούνται πνευματικά καλλιεργημένοι, θα είσαι ένα αγκάθι για την πόλη. Αυτό συνέβη και με μένα. Είμαι μια έξυπνη γυναίκα και κάποιοι με φθονούν, ενώ άλλοι με θεωρούν εχθρό τους..." (292-305)

Η ανάμειξη του δραματουργού στις πνευματικές, πολιτικές και ηθικές έριδες του καιρού του δεν είχε, ωστόσο, ως αποτέλεσμα μια σαφή τοποθέτησή του στο πλευρό της μιας ή της άλλης παράταξης. Είναι γνωστή η δυσκολία να εκμαιεύσει κανείς τις θέσεις ενός δραματουργού που μιλάει πίσω από τη μάσκα των δημιουργημάτων του – και αυτό ισχύει σε μεγαλύτερο βαθμό για τον Ευριπίδη. Αποτελούσε πρόβλημα για τους συγχρόνους του και εξακολουθεί να είναι καί σήμερα. Στους αιώνες που ακολούθησαν την πρώτη διδασκαλία των έργων του αποθεώθηκε ή καταδικάστηκε με μια ποικιλία αλληλοσυγκρουόμενων χαρακτηρισμών. Χαρακτηρίστηκε ως "ποιητής του ελληνικού διαφωτισμού"[1], αλλά και ως "Ευριπίδης, ο παράλογος"[2]· θρησκευτικός σκεπτικιστής, αν όχι άθεος, και, από την άλλη, άτομο που πιστεύει στη θεϊκή πρόνοια και στην τελική επικράτηση της δικαιοσύνης και της θεϊκής ανταπόδοσης. Θεωρήθηκε βαθύς ερευνητής της ανθρώπινης ψυχολογίας και, επίσης, οπαδός της ρητορικής, που θυσίασε τη λογική συνοχή των χαρακτήρων του στο βωμό λεκτικών εντυπώσεων· μισογύνης και φεμινιστής· ρεαλιστής, που κατέβασε την τραγική δράση στο επίπεδο της καθημερινής ζωής, και ρομαντικός ποιητής, που επέλεγε ασυνήθιστους μύθους και εξωτικούς τόπους

1. Nestle (1901). 2. Dodds (1929).

δράσης. Έγραψε δράματα που γενικά θεωρήθηκαν πατριωτικά κείμενα, με σκοπό την υποστήριξη του πολέμου της Αθήνας εναντίον της Σπάρτης, και άλλα τα οποία πολλοί αντιμετώπισαν ως έργο ενός κατ' εξοχήν αντιπολεμικού δραματουργού ή ακόμη και ως επιθέσεις εναντίον του αθηναϊκού ιμπεριαλισμού. Αναγνωρίστηκε ως πρόδρομος της Νέας Κωμωδίας, αλλά και ως "ο πιο τραγικός από τους ποιητές", όπως τον αποκάλεσε ο Αριστοτέλης (*Ποιητ.* 1453a30). Κανένας από αυτούς τους χαρακτηρισμούς δεν είναι τελείως ανακριβής.

Έχουν γίνει προσπάθειες υπαγωγής αυτών των αντιφατικών κρίσεων σε ένα διάγραμμα καλλιτεχνικής και πνευματικής εξέλιξης. Μια πειστική θεωρία για την πνευματική του πορεία χαράχθηκε πάνω στις εξής γραμμές: μια πρώιμη περίοδο υψηλής —θα μπορούσαμε ίσως να τη χαρακτηρίσουμε— τραγωδίας (*Μήδεια, Ιππόλυτος*) την ακολούθησαν τα πατριωτικά δράματα των πρώτων χρόνων του Πελοποννησιακού πολέμου (*Ηρακλείδες, Ικέτιδες*)· έργα που εξέφραζαν αποστροφή για τον πόλεμο, καθώς αυτός συνεχιζόταν, όλο και χάνοντας το νόημά του (*Εκάβη, Τρωάδες*)· μια απόκλιση από την τραγωδία με ρομαντικά έργα πλεκτάνης (*Ίων, Ιφιγένεια εν Ταύροις, Ελένη*)· και μια τελική επιστροφή στον τραγικό τρόπο με σκηνές μεγαλύτερης απόγνωσης και περισσότερης βίας από ό,τι στο παρελθόν (*Ορέστης, Φοίνισσες, Βάκχες*). Αλλά φυσικά αυτή η μέθοδος θεώρησης του έργου του Ευριπίδη είναι ριψοκίνδυνη, αφού έχουν χαθεί πάρα πολλά δράματα και, μολονότι κάποτε είμαστε σε θέση να εικάσουμε το περιεχόμενό τους, δεν μπορούμε να φανταστούμε το όλο κλίμα τους. Η τελευταία ομάδα των έργων του περιλαμβάνει τις *Βάκχες* και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* — το πρώτο εντονότατα τραγικό, το άλλο με σκηνές των οποίων το ύφος και η τεχνική μοιάζει να προαγγέλλει τη Νέα Κωμωδία.

Είναι αναμφισβήτητο ότι υπήρξε εξέλιξη στην τεχνική του Ευριπίδη· αλλά, κι αν ακόμη σημειώθηκε μια ανάλογη εξέλιξη στη σκέψη του, δεν έχουμε επαρκή στοιχεία για να διαγράψουμε την πορεία της. Και, οπωσδήποτε, ορισμένα βασικά θέματα και απόψεις είναι κοινά τόσο στα όψιμα όσο και στα πρώιμα δράματά του. Ο αμείλικτος Διόνυσος στις *Βάκχες* έχει πλαστεί στο ίδιο καλούπι με τη μνησίκακη Αφροδίτη του *Ιππόλυτου* και την εκδικητική Αθηνά των *Τρωάδων*: και οι τρεις θεότητες αφήνουν την οργή τους να ξεσπάσει, θέλοντας να τιμωρήσουν την ανθρώπινη ασέβεια απέναντί τους. Η άγρια εκδίκηση της Μήδειας είναι σε μεγάλο βαθμό όμοια με εκείνες της Εκάβης και της Ηλέκτρας, για να μην αναφέρουμε τα αντίποινα που, γεμάτοι πάθος σχεδιάζουν Ηλέκτρα, Ορέστης και Πυλάδης στον *Ορέστη*. Η διατάραξη της ηρωικής ατμόσφαιρας από ρεαλιστικές σκηνές, που μπορούν ακόμη και να προσεγγίσουν τα όρια του κωμικού, είναι πέρα για πέρα σταθερό στοιχείο: από την αναξιοπρεπή διαμάχη πατέρα και γιου στην *Άλκηστη* και

τη σκηνή διακωμώδησης στους *Ηρακλείδες*, όταν ο Ιόλαος παίρνει τα όπλα, μέχρι το θέαμα των δύο γερόντων - του ενός τυφλού - που, ντυμένοι με νεβρίδες, επιχειρούν να χορέψουν σαν τις Μαινάδες στις *Βάκχες*. Ακόμη και η πιο καταθλιπτική τραγωδία του, οι *Τρωάδες*, περιέχει έναν αταίριαστα κωμικό στίχο (ο Μενέλαος, όταν ακούει τη συμβουλή να μην πάρει μαζί του στο καράβι την Ελένη, ρωτά. "Γιατί; έχει στο μεταξύ βαρύνει;" 1050), ενώ το δράμα που συγγενεύει περισσότερο από όλα με τη μενάνδρεια κωμωδία, ο *Ίων*, περιλαμβάνει το θρήνο της Κρέουσας για το χαμένο παιδί της (859 κ.ε.), μια από τις πιο σπαρακτικές και πικρές μονωδίες του Ευριπίδη. Το διάγραμμα του περιεχομένου των σωζομένων έργων του δεν δείχνει τόσο αλλαγή οπτικής όσο παραλλαγή πάνω σε σταθερά θέματα.

Η άποψη που αντιμετώπιζε τον Ευριπίδη ως πρόμαχο των νέων ιδεών και του επέρριπτε την ευθύνη για τα υποτιθέμενα ολέθρια αποτελέσματά τους διατυπώθηκε για πρώτη φορά με οξύτητα και υπερβολή στη διάρκεια της ζωής του τραγικού από τον Αριστοφάνη, τον κωμικό ποιητή, που ένιωθε συγχρόνως έλξη και απώθηση από το ευριπίδειο έργο. Μια συνήθης τακτική της επίθεσής του ήταν η ταύτιση του Ευριπίδη με πολλές από τις ανατρεπτικές ιδέες που θεωρούνταν χαρακτηριστικές της σοφιστικής διδασκαλίας, με προεξάρχοντα ανάμεσά τους έναν μηδενιστικό σκεπτικισμό σχετικά με τους Ολύμπιους θεούς. Στις *Θεσμοφοριάζουσες*, η χήρα, της οποίας ο άντρας σκοτώθηκε στην Κύπρο, και αυτή μεγαλώνει τα πέντε παιδιά της κατασκευάζοντας στεφάνια για τους πιστούς, παραπονιέται ότι οι δουλειές της έπεσαν κάτω από το μισό, αφότου ο Ευριπίδης "στις τραγωδίες του έπεισε τους άντρες ότι δεν υπάρχουν θεοί" (450-1), και στους *Βατράχους*, ενώ ο Αισχύλος προσεύχεται στη Δήμητρα, ο Ευριπίδης απευθύνει την προσοχή του σε "άλλους θεούς" (889), κι ανάμεσα τους στον Αιθέρα ("εσύ, που 'σαι η τροφή μου) και τη "Σύνεση" (892-3). Αποτέλεσμα μιας τέτοιας διδασκαλίας, ισχυριζόταν ο κωμικός ποιητής, είναι ο ηθικός εκφυλισμός. Το ευριπίδειο δράμα επικρίνεται από τον "Αισχύλο" στους *Βατράχους* για τη μετατροπή των γενναίων και εμπειροπόλεμων Αθηναίων σε αργόσχολους και αχρείους (1015) και για τη διδασκαλία της ανόητης μεγαλοστομίας και της φλυαρίας, που άδειασαν τις παλαίστρες (1069-70). Στον αιώνα μας η άποψη αυτή υποστηρίχθηκε με σοβαρότητα στο έργο του Nestle, *Ευριπίδης, ο ποιητής του διαφωτισμού*, όπου επιχειρείται η κατασκευή μιας φιλοσοφικά θεμελιωμένης άποψης - το μήνυμα του ποιητή, ένα μήνυμα διαφωτισμού σχετικά με την αληθινή φύση των πραγμάτων, το οποίο αντιπαρατίθεται στις παραδοσιακές αντιλήψεις που άκριτα δέχεται το πλήθος[1]. Πέρα από το γεγονός ότι ο Ευριπίδης

1. Nestle (1901) 50.

είναι δραματουργός και όχι φιλόσοφος, η θεωρία αυτή δεν θεμελιώνεται σε στέρεη βάση, γιατί τα χωρία που χρησιμοποιούνται για την υποστήριξή της παρατίθενται χωρίς να λαμβάνονται υπόψη τα συμφραζόμενά τους (πολλά από τα σημαντικότερα χωρία στην πραγματικότητα είναι μεμονωμένα αποσπάσματα χαμένων δραμάτων). Αλλά στο δράμα τα συμφραζόμενα μπορούν να τροποποιήσουν, ή ακόμη και να ανατρέψουν, τη φαινομενική σημασία ενός συγκεκριμένου χωρίου. Ο στίχος του Ιππόλυτου ("Η γλώσσα μου έχει ορκιστεί· η σκέψη μου δεν έχει δεσμευτεί με όρκο", 612) συχνά χρησιμοποιήθηκε εναντίον του Ευριπίδη από τον Αριστοφάνη, κι αν δεν είχε διασωθεί το δράμα, δεν θα μαθαίναμε ποτέ ότι ο Ιππόλυτος πεθαίνει, ακριβώς διότι δεν θέλησε να παραβεί τον όρκο του. Εντούτοις ο τίτλος του Nestle μπορεί να χρησιμεύει ως υπόμνηση ότι το ευριπίδειο δράμα μας παρέχει τη διαυγέστερη αντανάκλαση των πνευματικών ζυμώσεων της Αθήνας του 5ου αιώνα, και, αντίθετα με την πλατωνική αναδρομική (και μονόπλευρη) ανασύνθεσή τους, πρόκειται για την αντίδραση ενός συγχρόνου.

Τα έργα του αντικατοπτρίζουν, με μεγαλύτερη πιστότητα από ό,τι το δράμα του Σοφοκλή, τις πνευματικές έριδες της εποχής, με τρόπο ενίοτε ασυμβίβαστο με το μυθικό σκηνικό της δράσης. Ένα επανερχόμενο θέμα είναι το πρόβλημα της εκπαίδευσης του πολίτη για τη ζωή, πρόβλημα στο οποίο οι σοφιστές πρότειναν κάποια λύση. Στην *Αντιόπη*, ένα έργο που περιέχει μια άγρια εκδίκηση, δυο αδέλφια, ο Αμφίων και ο Ζήθος, εμπλέκονται σε μια περίφημη συζήτηση γύρω από την αξία της πράξης σε αντίθεση με τον θεωρητικό βίο[1]. Ο Αμφίων υποστηρίζει τον θεωρητικό και καλλιτεχνικό βίο, ο Ζήθος τον στρατιωτικό, αγροτικό και πολιτικό. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο λόγος του Ζήθου απηχεί πολλές από τις επικρίσεις που διατυπώθηκαν εναντίον του ίδιου του Ευριπίδη από τους κωμικούς ποιητές. Ο Ζήθος κατηγορεί τον αδελφό του για έλλειψη ανδρισμού και ανικανότητα να βοηθήσει τους φίλους στον πόλεμο και στη συνέλευση:

> "Πού βλέπεις τη σοφία σε μια τέχνη που παίρνει έναν άνθρωπο ευγενή και τον κάνει χειρότερο;... Ένας άντρας που... παραμελεί τις δουλειές του σπιτιού του και αναζητεί την απόλαυση στο τραγούδι, θα αδιαφορεί και για τα προσωπικά και τα πολιτικά του καθήκοντα... Σταμάτησε το τραγούδι, άσκησε την όμορφη τέχνη των πρακτικών ενασχολήσεων. Τραγούδησε το εγκώμιό τους και θα θεωρείσαι συνετός, καθώς θα σκάβεις και θα οργώνεις και θα επιστατείς τα κοπάδια. Άσε στους άλλους αυτές τις κομψές, θεωρητικές αναζητήσεις..." (απ. 186, 187, 188)

1. Πβ. Πλάτων, *Γοργίας* 485e κ.ε.

Η απάντηση του Αμφίονα απορρίπτει τη ζωή της δράσης:

> "Ο ήσυχος άνθρωπος είναι πηγή ασφάλειας για τους φίλους του και μεγάλος ευεργέτης για την πόλη. Μην εγκωμιάζεις την επικίνδυνη πράξη. Δεν μου αρέσει η υπερβολική τόλμη ούτε στον καραβοκύρη ούτε στον πολιτικό... Άδικα περιφρονείς τη σωματική μου αδυναμία. Αν μπορώ να σκέφτομαι σωστά, αυτό είναι καλύτερο από μια δυνατή πυγμή... Με το μυαλό του ανθρώπου κυβερνούνται σωστά οι πόλεις και τα νοικοκυριά, και εκεί κρύβεται μεγάλη δύναμη για τον πόλεμο..." (απ. 194, 199, 200)

Η εκπαίδευση δεν είναι το μόνο επίμαχο ζήτημα της εποχής που αντικατοπτρίζεται στα δράματα· η πολιτική θεωρία, μια άλλη ειδικότητα της σοφιστικής διδασκαλίας, κατέχει εξέχουσα θέση. Σε μια πολύστιχη σκηνή στην αρχή των *Φοινισσών* τα αδέλφια Ετεοκλής και Πολυνείκης διεκδικούν τα δικαιώματά τους στο θρόνο της Θήβας· η μητέρα τους Ιοκάστη επιχειρεί να παίξει μεσολαβητικό ρόλο. Στη λογική πρόταση του Πολυνείκη για επιστροφή στο status quo, ο Ετεοκλής απαντά με μια αναίσχυντη διακήρυξη της θέλησής του να κυβερνήσει – απόψεις που αντηχούν στους λόγους των Αθηναίων στο διάλογό τους με τους Μηλίους και στα επιχειρήματα του Θρασύμαχου και του Καλλικλή στον Πλάτωνα[1].

> "Μητέρα θα μιλήσω και δεν θα κρύψω τίποτα. Θα ήμουν πρόθυμος να πάω ως εκεί από όπου ανατέλλουν τα άστρα ή να κατεβώ κάτω από τη γη... προκειμένου να έχω την απόλυτη εξουσία που προσφέρουν οι θεοί· αυτή είναι κτήμα μου, μητέρα, και δεν έχω καμιά επιθυμία να την παραχωρήσω σε άλλον· θα την κρατήσω για μένα". (503-8)

Η Ιοκάστη επιπλήττει και τους δύο εξίσου, αλλά αντικρούει τα επιχειρήματα του Ετεοκλή με μια δημοκρατική θεωρία.

> "Γιατί κυνηγάς, γιε μου, την πιο κακή θεά, τη Φιλοδοξία; Είναι μια άδικη θεά. Μπαίνει σε σπίτια ευτυχισμένα και όταν φεύγει αφήνει πίσω της τη συμφορά για όσους τη δέχτηκαν... Καλύτερο να τιμάς την Ισότητα, που δένει το φίλο με το φίλο, την πόλη με την πόλη, το σύμμαχο με το σύμμαχο... Γιατί είναι η Ισότητα αυτή που όρισε για τους ανθρώπους τα μέτρα και τα σταθμά, όπως και τους αριθμούς". (531-42)

Αλλά ο Ευριπίδης αντανακλά τόσο τις αρνητικές όσο και τις θετικές όψεις της σοφιστικής διδασκαλίας· συγκεκριμένα τα δράματά του δείχνουν περιφρόνηση για τις προφητείες που έπαιζαν τόσο σημαντικό ρόλο στην ελληνική ζωή και οι οποίες πάντα στο σοφόκλειο δράμα αποδεικνύονται στο

1. Θουκ. 5.105, Πλάτων, *Πολ.* 343b κ.ε., *Γοργ.* 482c κ.ε.

τέλος αληθινές. Η πιο κατηγορηματική καταδίκη των προφητειών τοποθετείται στα λόγια του Αγγελιοφόρου στην *Ελένη*· μόλις έχει μάθει ότι η γυναίκα για την οποία πολέμησαν και σκοτώθηκαν στην Τροία ήταν ένα είδωλο από σύννεφο – η πραγματική Ελένη βρισκόταν στην Αίγυπτο όλο αυτό το διάστημα.

> "Βλέπω μόνο μεγάλο ψέμα που είναι η μαντική. Πυρομαντείες, οιωνοσκοπίες, είν' όλα μεγάλη πλάνη· κουταμάρα κιόλας να λες: πουλιά ωφελούνε τους ανθρώπους. Αμ ο Κάλχας; Να βλέπει τους δικούς του να χάνουν τη ζωή για μια νεφέλη και λέξη να μην πει! Το ίδιο κι ο άλλος, των Τρώων ο μάντης, ο Έλενος· και πήγε χαμένη η πολιτεία τους δίχως λόγο". (744-51)

Δεν είναι η μόνη ριζοσπαστική άποψη σε θρησκευτικά ζητήματα που εμφανίζεται στο ευριπίδειο δράμα. Ο Τειρεσίας στις *Βάκχες* εξηγεί ότι η θεά Δήμητρα είναι η γη –"πες την με όποιο όνομα θέλεις" (276)– και όμοια ο Διόνυσος είναι όχι μόνο ο πρώτος ευρετής του κρασιού, αλλά και το ίδιο το κρασί, – "θεός ο ίδιος, γίνεται σπονδή στους άλλους θεούς" (284). Ανάλογες θεωρίες για τη φύση των θεών αποδίδονται στο σοφιστή Πρόδικο. Αλλά οι ευριπίδειοι χαρακτήρες διατυπώνουν ακόμη πιο ασυνήθιστες θρησκευτικές απόψεις, σαν εκείνες της Εκάβης στις *Τρωάδες*. "Ω εσύ που είσαι το στήριγμα της γης κι έχεις πάνω στη γη το θρόνο σου, όποιος κι αν είσαι, τόσο δύσκολο να σε νοήσουμε, Δία, είτε είσαι φυσική αναγκαιότητα είτε πλάσμα του ανθρώπινου νου, σε σένα απευθύνω την προσευχή μου..." (884-7). Δεν είναι περίεργο που ο Μενέλαος σχολιάζει τις "καινοφανείς προσευχές" της (889).

Ορισμένοι ευριπίδειοι χαρακτήρες προχωρούν πέρα από φιλοσοφικές αναδιατυπώσεις των θρησκευτικών πεποιθήσεων και επιδίδονται σε μια οξεία κριτική των Ολύμπιων θεών. Ο Αμφιτρύων στον *Ηρακλή* κατηγορεί τον Δία για την εγκατάλειψη της οικογένειας του Ηρακλή, του γιου του, με καυστικό τρόπο:

> "Δεν είσαι λοιπόν ο φίλος μας όπως πιστεύαμε. Θνητός εγώ σε ξεπερνώ εσένα, θεό τρανό στην αρετή. Δεν πρόδωσα τα παιδιά του Ηρακλή. Εσύ όμως ήξερες να μπαίνεις κρυφά σε ξένα κρεβάτια... αλλά δεν έμαθες να φυλάγεις τους οικείους σου. Είσαι ένας αμαθής θεός – για να μην πω ότι δεν είσαι δίκαιος". (341-7)

Ένα συχνό μοτίβο στα δράματα του Ευριπίδη είναι η παράκληση να δείξει ευσπλαχνία ο θεός, μαζί με την υπόμνηση ότι οι θεοί θα έπρεπε να έχουν υψηλότερα κριτήρια ηθικής από τους ανθρώπους. Έτσι ο Κάδμος στις *Βάκχες* παρακαλεί τον Διόνυσο για συγχώρεση: 'Δεν πρέπει σαν θνητοί οι θεοί να αγριεύουν' (1348). Και ο γέρος υπηρέτης του Ιππόλυτου απευθύνεται

στην Αφροδίτη με τα ίδια σχεδόν λόγια. Και οι δύο προσευχές δεν εισακούονται· οι δύο θεοί είναι αμείλικτοι. Αυτά τα χωρία μοιάζουν να υποδηλώνουν ότι οι θεοί δεν είναι καλύτεροι από τους ανθρώπους· και ότι, στην περίπτωση του Ιππόλυτου, που συγχωρεί τον πατέρα του, μολονότι εκείνος άδικα προκάλεσε το θάνατό του, είναι ίσως χειρότεροι. Μια τέτοια κριτική μπορεί να καταλήξει στην απόρριψη του συνόλου της μυθολογικής παράδοσης. Στον *Ηρακλή* ο ήρωας πιέζεται από τον Θησέα να αποκλείσει την αυτοκτονία και να αποδεχθεί τις συνέπειες των δολοφονικών του πράξεων, ακριβώς όπως οι θεοί εξακολουθούν να ζουν στον Όλυμπο, μολονότι διέπραξαν μοιχείες και βιαιότητες ο ένας σε βάρος του άλλου. Αλλά εκείνος απαντά (1341-6): "Εγώ δεν νομίζω ότι οι θεοί πρόδωσαν τους έρωτές τους· κι ούτε ποτέ πίστεψα ούτε πρόκειται ποτέ να δεχθώ ότι κάποιος από αυτούς έδεσε τα χέρια άλλου. Γιατί ένας θεός, αν είναι πράγματι θεός, δεν χρειάζεται τίποτα. Κι όλα αυτά είναι άθλια παραμύθια των ποιητών" (*ἀοιδῶν οἵδε δύστηνοι λόγοι*). Αυτή του η δήλωση δεν απέχει πολύ από την ολοκληρωτική άρνηση της ύπαρξης των Ολύμπιων θεών, αφού με τις μοιχείες του Δία, για να αναφέρουμε μόνο ένα παράδειγμα, γεννήθηκαν ο Διόνυσος, ο Περσέας, η Ελένη και πολλοί άλλοι. Είναι αλήθεια ότι ο Ευριπίδης μοιάζει να μην χάνει ποτέ την ευκαιρία να παρουσιάσει τους θεούς πάνω στη σκηνή, αλλά οι σύγχρονοι μελετητές δεν βρίσκουν καμιά δυσκολία να αποσιωπήσουν τις θεοφάνειες τόσων πολλών δραμάτων του, θεωρώντας τες τέχνασμα που αποσκοπεί στον εφησυχασμό των ευσεβών ή απλή τεχνική λύση των προβλημάτων που τίθενται από τη ριζοσπαστική πραγμάτευση του μύθου. Η αντιπαράθεση των ανήθικων θεών προς τα ανθρώπινα πλάσματα, που μάταια περιμένουν δικαιοσύνη και έλεος, θεωρήθηκε ως ειρωνική άρνηση της ύπαρξης τέτοιων θεών· ο Ευριπίδης "επιχειρούσε να δείξει στους συμπολίτες του, που είχαν τραφεί με τις παραδοσιακές ιδέες, ότι τέτοιες αντιλήψεις για τους θεούς θα έπρεπε να τους προξενούν αγανάκτηση[1]". Τέτοιοι θεοί δεν μπορούν να υπάρχουν: πρέπει να είναι "άθλια παραμύθια των ποιητών".

Ωστόσο τέτοιες δραματικές δηλώσεις πρέπει να εξετάζονται στα συμφραζόμενά τους. Η περίφημη, λ.χ., καταγγελία από τον Ηρακλή της θεϊκής αδικίας αναφέρεται συγκεκριμένα στη μοιχεία σαν κάτι απαράδεκτο για ένα θεό. Και όμως ο ίδιος είναι καρπός μιας μοιχείας του θεού, και η τρέλα που αφάνισε τη ζωή του αποτελεί την εκδικητική αντίδραση της Ήρας, της θεϊκής, ζηλότυπης συζύγου. Το κοινό έχει παρακολουθήσει στο έργο τους την Ίριδα και τη Λύσσα, τις θεράπαινες της Ήρας, αναστατώθηκε από την αιφνίδια εμφάνισή τους και ένιωσε, στο ρυθμό των γοργών τροχαίων, τον παλμό του σαλέματος του νου, που, μπροστά στα μάτια τους, κατεβαίνει μέσα

1. Conacher (1967) 51.

στο σπίτι για να αρπάξει το αθώο θύμα του. Ο Ηρακλής μιλάει με αυτό τον τρόπο, ακριβώς γιατί δεν είδε την Ίριδα και τη Λύσσα· το κοινό όμως τις έχει δει. Και εφόσον στο θέατρο κάθε πρόσωπο που εμφανίζεται στη σκηνή είναι εξίσου πραγματικό, ο Ηρακλής έχει ασφαλώς απόλυτο άδικο.

Αυτός ο φωτισμός με βάση τα συμφραζόμενα ισχύει για όλα τα ευριπίδεια χωρία που αποτελούν έκφραση των νέων ιδεών: πρόκειται για τα λόγια φανταστικών δραματικών χαρακτήρων και για τμήματα ενός γενικού σχεδίου. Συχνά υποστηρίζεται (και πολύ πιθανόν είναι σωστό) ότι στη διαμάχη των αδελφών στην *Αντιόπη* αυτά που υποστηρίζει ο Αμφίων πρέπει να ήταν προσφιλέστερα στον Ευριπίδη – αλλά ο Αμφίων μοιάζει να παραδέχεται την ήττα του στη συζήτηση, και ασφαλώς είναι ο Αμφίων αυτός που στο τέλος του έργου ετοιμάζεται να σκοτώσει τον τύραννο Λύκο, όταν καταφθάνει ο Ερμής και τον σταματά[1]. Στις *Φοίνισσες* οι δυο αδελφοί κωφεύουν στο εύγλωττο εγκώμιο που απευθύνει η Ιοκάστη στην Ισότητα· πριν ακόμη τελειώσει το έργο, η μητέρα και οι δυο της γιοι κείτονται νεκροί, ίσοι στο θάνατο. Στο ένα δράμα μετά το άλλο η έκβαση των γεγονότων ανατρέπει την ορθολογική οπτική.

Από την άλλη πλευρά, ο Ευριπίδης δείχνει ενδιαφέρον και γνώση θρησκευτικών φαινομένων τα οποία πολλοί θα χαρακτήριζαν "παράλογα". Η διαγραφή του Ιππόλυτου, λ.χ., είναι μια γεμάτη κατανόηση και συμπάθεια εικόνα της θρησκευτικής αποχής από τη σεξουαλική ζωή, κάτι που θα πρέπει να ήταν εξαιρετικά σπάνιο στον αρχαίο κόσμο. Μια σχεδόν ασκητική εμμονή στην αγνότητα μπορεί να επισημανθεί στην πρώτη ρήση του Ιππόλυτου, όταν αφιερώνει στην Άρτεμη ένα στεφάνι. Το έφτιαξε από ένα "λιβάδι απάτητο... όπου κανείς βοσκός δεν τολμά να βοσκήσει το κοπάδι του κι ούτε ποτέ το άγγιξε δρεπάνι· μόνο η μέλισσα την άνοιξη διαβαίνει το λιβάδι και η Αγνότητα ποτίζει τον κήπο της με τρεχούμενα νερά" (73-8). Μια παρόμοια συγκινητική εικόνα νεανικής ευσέβειας απαντά στον *Ίωνα*· η μονωδία με την οποία ο νεαρός υπηρέτης του Απόλλωνα χαιρετίζει την αυγή (82 κ.ε.) υποβάλλει τη θρησκευτική ατμόσφαιρα που πρέπει να είχαν οι Δελφοί στη δόξα τους. Είναι πράγματι εντυπωσιακό πόσο συχνά επιλέγει ο Ευριπίδης ένα θρησκευτικό, τελετουργικό φόντο για τις σημαντικές σκηνές των δραμάτων του: ο θάνατος του Νεοπτόλεμου στο ναό των Δελφών (*Ανδρομάχη*), ο ναός της Άρτεμης στη χώρα των Ταύρων (*Ιφιγένεια εν Ταύροις*), η θυσία που προσφέρει ο Αίγισθος στο άλσος των Νυμφών (*Ηλέκτρα*), η θυσία της Πολυξένης στον τάφο του Αχιλλέα (*Εκάβη*) και φυσικά οι *Βάκχες*, που με την άγρια δράση τους και την έκσταση των στασίμων αποτελούν την πιο επιβλητική

1. Πβ. Page (1942) 66-8.

απεικόνιση του διονυσιακού πνεύματος σε ολόκληρη τη λογοτεχνία.

Είτε οι *Βάκχες* είναι μια εξύμνηση της ευλογίας που προσφέρει η διονυσιακή θρησκεία είτε μια καταδίκη της βιαιότητάς της, ένα είναι βέβαιο: ο ποιητής που συνέθεσε αυτό το δράμα πάθους δεν ήταν "ορθολογιστής". Είναι, όσο γνωρίζουμε, η μόνη αττική τραγωδία που εμφανίζει έναν θεό ως πρωταγωνιστή· ο Διόνυσος, ο οποίος στον Πρόλογο ανακοινώνει ότι θα πάρει ανθρώπινη μορφή και θα εμφανιστεί ως οπαδός της δικής του λατρείας, δεσπόζει στις κεντρικές σκηνές και, στο τέλος, παρουσιάζεται στο θεϊκό του μεγαλείο. Το δράμα μας δείχνει τις διαφορετικές αντιδράσεις απέναντι στη θεϊκή του φύση: το σκώμμα εκ μέρους του Πενθέα, την κυνική υποστήριξη από τον Κάδμο, τον πολιτικό προσηλυτισμό του Τειρεσία· τα εκστατικά οράματα του χορού, που εναλλάσσονται με τις εκδικητικές κατάρες του εναντίον του βασιλιά, ο οποίος αντιδρά στη νέα λατρεία· την απόλυτη κατοχή από το πνεύμα του θεού των Θηβαίων γυναικών, την παραδεισένια γαλήνη και επικοινωνία τους με τη φύση, την άγρια αντίδρασή τους απέναντι σε ξένες παρεμβάσεις και τον ξέφρενο διαμελισμό του Πενθέα.

Το δραματικό κέντρο των *Βακχών* αποτελείται από τρεις σκηνές στις οποίες άνθρωπος και θεός έρχονται αντιμέτωποι. Στην πρώτη ο θεός, με τη μορφή ενός οπαδού του, εμφανίζεται αλυσοδεμένος, ακούει εμπαιγμούς για τη θηλυπρεπή του εμφάνιση και απειλές για τα μακριά του μαλλιά και τέλος οδηγείται στη φυλακή· υπερασπίζεται τον Διόνυσο με προσποιητή ταπεινότητα (στη μάσκα σ' αυτή τη σκηνή διαγραφόταν ένα χαμόγελο)[1]. Στην κεντρική σκηνή, μετά από ένα σεισμό, που κατεδαφίζει το παλάτι κι απελευθερώνει τον Διόνυσο, ο θεός αρχίζει να καθορίζει τη σκέψη του Πενθέα και τον πείθει να πάει και να κατασκοπεύσει τις Μαινάδες στα άσεμνα, όπως εκείνος φαντάζεται, όργιά τους. Στην τελική σκηνή η αντιστροφή των ρόλων έχει ολοκληρωθεί: ο Πενθέας, με ταραγμένο το μυαλό, εμφανίζεται ντυμένος γυναίκα – Μαινάδα με μακριά μαλλιά. Τώρα είναι σειρά του θεού να εμπαίξει το θύμα του· τον συγχαίρει για την εμφάνισή του, διορθώνει την περούκα του, τακτοποιεί τη ζώνη και το μακρύ του πέπλο, προτού τον στείλει στον αποτρόπαιο θάνατό του. Αυτές οι σκηνές έχουν μια αλλόκοτη και τρομακτική μαγεία, ανυπέρβλητη μέχρι σήμερα· ο Ευριπίδης αντλεί εδώ από κάποια βαθιά φλέβα πρωτόγονου αισθήματος, που καθιστά αυτό το δράμα μοναδικό στα χρονικά του θεάτρου.

Στην ένσταση ότι οι θεοί που εμφανίζονται στο τέλος πολλών ευριπίδειων τραγωδιών μοιάζουν ψεύτικοι και άψυχοι και ότι έχουμε να κάνουμε με ένα δραματικό τέχνασμα ή την αποδοχή μιας σύμβασης, και όχι με μια

1. Dodds (1960) σχόλιο στο στ. 439.

θρησκευτική επιφάνεια, ο προφανής αντίλογος είναι ότι ο Ευριπίδης δεν ήταν υποχρεωμένος να κλείσει με αυτό τον τρόπο τα δράματά του και ότι, με βάση τις διαθέσιμες πληροφορίες των πηγών, υπήρξε ο ίδιος ο ευρετής αυτού του είδους δραματικού τέλους. Άλλωστε δεν είναι όλοι αυτοί οι θεοί ουδέτερες μορφές· ο Διόνυσος στο τέλος των *Βακχών* είναι η ίδια τρομακτική και αμείλικτη θεότητα που υπήρξε και κατά τη διάρκεια του έργου, και η Άρτεμη στον *Ιππόλυτο* είναι τόσο πειστική στην περηφάνια και το θυμό της, όσο και η αντίπαλός της, η Αφροδίτη, η οποία προλόγισε το δράμα. Επιπλέον, αυτές οι θεϊκές μορφές έχουν μια ιδιαίτερη θρησκευτική αποστολή: δίνουν οδηγίες για τη θέσπιση μιας λατρείας ή την ίδρυση μιας πόλης, για την ταφή των νεκρών, για την τέλεση ενός όρκου και των συνακόλουθων θυσιών. Κατά κανόνα προλέγουν επίσης το μέλλον, και αυτές τις προφητείες πρέπει προφανώς να τις αντιμετωπίζουμε με σοβαρότητα· μπορεί να προσφέρουν βεβαίωση για την περαιτέρω εξέλιξη του μύθου, να εξασφαλίζουν τη νομιμοποίηση στα μεγάλα γένη του 5ου αιώνα ή, κάποτε, να κλιμακώνονται σε γνήσια εγκώμια για τον αθηναϊκό επεκτατισμό ή σε υποσχέσεις προστασίας της αττικής γης.

Τα χωρία τα οποία απαιτούν από τους θεούς υψηλότερο βαθμό ηθικής από εκείνον των ανθρώπων και τους παρουσιάζουν ζηλόφθονους, εκδικητικούς, αμείλικτους και άδικους δεν προϋποθέτουν αναγκαστικά μια ορθολογιστική σκοπιά. Πρόκειται για τους ομηρικούς θεούς· δύσκολα μπορούμε να φανταστούμε θεούς πιο ανελέητους από την Αθηνά και την Ήρα της *Ιλιάδας* και τον Ποσειδώνα της *Οδύσσειας*. Στους μεθομηρικούς αιώνες επανειλημμένα τέθηκε υπό αμφισβήτηση αυτή η απαισιόδοξη εικόνα και ακόμη επιχειρήθηκε η αναμόρφωσή της πάνω σε ηθικότερες βάσεις· όμως ο Ευριπίδης, αναπλάθει τους θεούς των ομηρικών ποιημάτων με όλα τα βίαια πάθη τους. Οι θεοί που κυβερνούν τον ευριπίδειο κόσμο δεν μοιάζουν με τον Δία της *Ορέστειας*, ο οποίος επιβάλλει τον πόνο (*πάθος*) ως προϋπόθεση της γνώσης, ούτε με τους σοφόκλειους θεούς, οι οποίοι φαίνονται να παρουσιάζονται εγγυητές της θεϊκής τάξης, μολονότι αυτή την τάξη μπορεί κανείς μόνο να αποδεχθεί – όχι όμως και να κατανοήσει. Οι θεοί του Ευριπίδη –η Αφροδίτη, η Άρτεμη, η Αθηνά, η Ήρα, ο Διόνυσος– είναι ακριβώς σαν τους ομηρικούς θεούς – κι αυτό σημαίνει: σαν εμάς. Κυριευμένοι από τα ίδια πάθη, την περηφάνια και την εκδικητικότητα για την προσβολή που δέχτηκαν, τη μνησίκακη οργή, τη ζηλοτυπία και τον πόθο, αποτελούν μεγεθυσμένες και τρομακτικές εικόνες των βίαιων και ανεξέλεγκτων στοιχείων που ενυπάρχουν στον άνθρωπο και κυβερνούν τον κόσμο σύμφωνα με τις αλληλοσυγκρουόμενες και μεταβαλλόμενες επιθυμίες τους, διαπραγματευόμενοι τη μοίρα των ανθρώπινων πλασμάτων –όπως η Αθηνά στις *Τρωάδες*– ή δίνοντας την

υπόσχεση να πάρουν μια ζωή σε αντιστάθμισμα μιας άλλης – όπως η Αφροδίτη στον *Ιππόλυτο*.

Αυτοί είναι οι θεοί στους οποίους απευθύνονται οι θνητοί, όταν απελπιστούν από την ανθρώπινη φύση, γιατί γι' αυτούς αντιπροσωπεύουν κάτι ανώτερο και καλύτερο. "Εσείς οι θεοί πρέπει να είσαστε πιο σοφοί από τους ανθρώπους", λέει ο γέρος υπηρέτης στον *Ιππόλυτο* (*σοφωτέρους γὰρ χρὴ βροτῶν εἶναι θεούς*, 120). Η θεότητα στην οποία απευθύνεται είναι η Αφροδίτη, η προσωποποίηση του έρωτα, του πιο αλλόκοτου και παράλογου ανθρώπινου συναισθήματος. Οι ευριπίδειοι θεοί είναι γυμνά, ανεξέλεγκτα πάθη χωρίς καμιά αίσθηση του μέτρου. Η Αφροδίτη προκαλεί το θάνατο δύο θνητών, για να εκδικηθεί την αδιαφορία του Ιππόλυτου για τη λατρεία της (και με τρόπο κυνικό παραδέχεται ότι ο ένας τους είναι αθώος)· η Αθηνά στις *Τρωάδες* οργανώνει την καταστροφή του ελληνικού στόλου, διότι ένας Έλληνας ήρωας την πρόσβαλε· η Ήρα, εξαιτίας της ζήλειας της, στέλνει το πνεύμα της τρέλας να καταστρέψει τη ζωή του Ηρακλή, τη στιγμή κατά την οποία ο ήρωας έχει μόλις ολοκληρώσει τους μεγάλους άθλους του για την ανθρωπότητα· ο Διόνυσος απαιτεί ως τιμωρία για την άρνηση της θεϊκής του φύσης όχι μόνο το διαμελισμό του Πενθέα, αλλά και την εξορία του Κάδμου και της Αγαύης. Οι θεοί στην ευριπίδεια τραγωδία προβάλλουν πάνω στην πελώρια κλίμακα του θείου εκείνα τα πάθη τα οποία μάταια αγωνίζονται οι άνθρωποι να ελέγξουν μέσα τους· αυτά τα πάθη, με τη μορφή των Ολύμπιων θεών, εγωιστικά και αμείλικτα, κυβερνούν τη ζωή ανδρών και γυναικών.

Δεν είναι πιθανόν ο Ευριπίδης να πίστευε σε αυτούς τους θεούς με την αυτονόητη αποδοχή και το θρησκευτικό δέος της αρχαϊκής εποχής η οποία τους χάρισε και τη μορφή τους. Του χρησιμεύουν ως δραματική ενσάρκωση των ιδιότροπων, παράλογων δυνάμεων, τις οποίες ο τραγικός θεωρούσε καθοριστικούς παράγοντες της ανθρώπινης μοίρας. Κάποτε μπορούν να τους αντικαθιστούν, στις προσευχές των ηρώων του, αφηρημένες έννοιες, όπως σε εκείνη την αποστροφή της Εκάβης που προξένησε μεγάλη έκπληξη στον Μενέλαο ή η παντοδύναμη έννοια της Τύχης. Κι όμως είναι κάτι περισσότερο από συμβολικές μορφές· διαθέτουν μια φοβερή ζωντάνια, που μαρτυρεί την ύπαρξη μιας θρησκευτικής φαντασίας κάτω από την εξεζητημένη επιφάνεια. Οτιδήποτε άλλο και αν εκφράζουν, πάντως δεν είναι δημιούργημα ενός ορθολογιστή· είναι μάλλον δραματική έκφραση εκείνης της αμηχανίας, για την οποία μιλάει ο Χορός στον *Ιππόλυτο*:

> *ἦ μέγα μοι τὰ θεῶν μελεδήμαθ' ὅταν φρένας ἔλθῃ*
> *λύπας παραιρεῖ. ξύνεσιν δέ τιν' ἐλπίδι κεύθων*
> *λείπομαι ἔν τε τύχαις θνατῶν καὶ ἐν ἔργμασι λεύσσων.* (1104-6)

Αλήθεια, όταν σκεφτώ την έγνοια των θεών για τους ανθρώπους, η καρδιά μου ανακουφίζεται από τις λύπες της. Αλλά μολονότι έχω βαθιά μέσα μου την ελπίδα ότι θα κατανοήσω, τα χάνω όταν βλέπω την τύχη των ανθρώπων και τις πράξεις τους.

Αυτή η βασανιστική θεώρηση των δυνάμεων του παραλόγου που ενεργούν στον κόσμο έχει το αντίστοιχό της στην ευριπίδεια ανίχνευση των παράλογων στοιχείων που ενυπάρχουν στα ανθρώπινα όντα· είναι ο πρώτος δραματουργός για του οποίου το έργο ο σύγχρονος όρος "ψυχολογία" δεν μοιάζει αταίριαστος. Αυτό δεν σημαίνει ότι αρνούμαστε να αναγνωρίσουμε (όπως ορισμένοι μελετητές) λογική συνοχή στους χαρακτήρες και συγκεκριμένα κίνητρα δράσης μέσα στο έργο του Αισχύλου[1] ή, ακόμη λιγότερο, στο έργο του Σοφοκλή· σημαίνει απλώς ότι υποστηρίζουμε πως οι ευριπίδειοι χαρακτήρες είναι λιγότερο ευθύγραμμοι και μνημειακοί, περισσότερο περίπλοκοι, περισσότερο ευμετάβλητοι. Διανύουν όλη την κλίμακα των ανθρώπινων συναισθημάτων, αλλάζουν απότομα κατευθύνσεις, αποκαλύπτουν στοιχεία εκ πρώτης όψεως αντιφατικά, τα οποία όμως, μολονότι παραβιάζουν τους κανόνες της σοφόκλειας κλασικής τέχνης, μας επιτρέπουν, και μάλιστα μας υποχρεώνουν, να τους θεωρήσουμε ανθρώπινους.

Τέτοιες ψυχολογικές μεταστροφές αποτελούν σήμα κατατεθέν του Ευριπίδη, ήδη από τα πρωιμότερά του έργα. Στην *Άλκηστη* ο Άδμητος, ο οποίος δεν αναρωτήθηκε ούτε για μια στιγμή αν ήταν σωστό να αποδεχθεί τη θυσία της γυναίκας του, και ο οποίος πάνω στο νεκρό της σώμα έβριζε τον πατέρα του, τον Φέρητα, για την άρνησή του να θυσιαστεί για το γιο του, και απέρριπτε με οργή τη σκληρή (αλλά δικαιολογημένη) απάντηση του γέροντα, θρηνεί το θάνατό της, τονίζοντας αποκλειστικά και μόνο τη δική του απώλεια, κατόπιν, ξαφνικά, συνειδητοποιεί την άποψη που θα σχηματίσουν οι άλλοι γι' αυτόν. Ο θάνατος της γυναίκας του υπήρξε ένδοξος, "ενώ εγώ που ήταν γραφτό μου να πεθάνω, αλλά ξέφυγα από τη μοίρα μου, θα ζήσω μια πικρή ζωή. *ἄρτι μανθάνω.* Τώρα το καταλαβαίνω" (939-40). Αυτή η συνειδητοποίηση δεν προοικονομείται από κάποια νύξη στα λόγια του Άδμητου ή του χορού, και όμως δεν είναι απροσδόκητη. Γιατί οι σκληρές αλήθειες που του είπε ο πραγματικά όχι και τόσο ευγενής πατέρας του στην προηγούμενη σκηνή ήταν με τόση δύναμη διατυπωμένες ("Σου αρέσει η ζωή· γιατι να μην αρέσει και στον πατέρα σου;" 691), τόσο σκανδαλώδεις αλλά και αδιάσειστες, ώστε ακόμη και ο Άδμητος υποχρεώνεται να τις αντικρίσει κατά πρόσωπο και να δει την αληθινή του κατάσταση – από την οποία εντούτοις σώζεται με την παραμυθική επάνοδο της Άλκηστης από το βασίλειο του Άδη στη ζωή.

1. Easterling (1973).

Η πλοκή στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* βασίζεται στη μεταβολή μιας απόφασης που συμβαίνει τόσο ξαφνικά, ώστε ο Αριστοτέλης την παραθέτει ως παράδειγμα αποτυχίας του τραγικού να διαγράψει χαρακτήρες με λογική συνοχή· πρόκειται για την απόφαση της Ιφιγένειας να προσφέρει τον εαυτό της θυσία, προκειμένου να εξασφαλιστεί η αναχώρηση των Ελλήνων για την Τροία, ενώ προηγουμένως ικέτευε τον πατέρα της να της χαρίσει τη ζωή. Η κριτική του Αριστοτέλη –"η κόρη που ικετεύει δεν μοιάζει καθόλου με την κατοπινή..." (*Ποιητ.* 1454a32)– παραβλέπει το γεγονός ότι το κοινό έχει υποδόρια προετοιμαστεί γι' αυτή την τέλεια μεταστροφή από την όλη πορεία του δράματος ως το σημείο αυτό: μια σειρά από γρήγορες και αιφνίδιες αλλαγές αποφάσεων, πρωτόφαντες στο αρχαίο δράμα. Ο Αγαμέμνων στον Πρόλογο του έργου στέλνει μια επιστολή στην Κλυταιμήστρα, με την οποία ανακαλεί προηγούμενή του παραγγελία – να φέρει την Ιφιγένεια στο στρατόπεδο της Αυλίδας. Ο Μενέλαος υποκλέπτει την επιστολή και μέμφεται τον Αγαμέμνονα για την αστάθειά του· αλλά όταν ο Αγαμέμνων εκφράζει την απελπισία του μαθαίνοντας ότι η Ιφιγένεια έχει φτάσει, ο Μενέλαος αλλάζει τη στάση του και παροτρύνει τον αδελφό του να διαλύσει το στρατό και να εγκαταλείψει την εκστρατεία, παρά να θυσιάσει την κόρη του. "Θα πεις ότι άλλαξα και δεν σου μιλώ πια άγρια. Είναι φυσικό αυτό που μου συνέβη· θέλησα να δείξω την αγάπη μου στον αδελφό μου. Και τέτοιες μεταστροφές δεν είναι με κανένα τρόπο σημάδι ενός κακού ανθρώπου" (500-3). Αλλά ο Αγαμέμνων έχει αλλάξει και πάλι απόφαση. Τώρα πια δεν βλέπει καμία διέξοδο· ο στρατός θα απαιτήσει τη θυσία της κόρης του.

Μία ακόμη πιο εντυπωσιακή μεταβολή, η οποία στην πραγματικότητα αποτελεί μάλλον ψυχολογικό πρόβλημα, είναι η υπερφυσική διεργασία με την οποία ο απειλητικός τύραννος Πενθέας στις *Βάκχες* μετατρέπεται σε παράφρον θύμα του Διονύσου. Πρόκειται φυσικά για μια απεικόνιση της διονυσιακής μανίας, αλλά έχει τις ρίζες της και στη γνώση που είχε ο Ευριπίδης για τη σκοτεινή άβυσσο της ανθρώπινης ψυχής. Ο Διόνυσος πείθει τον Πενθέα να μην οδηγήσει τα στρατεύματά του εναντίον των αλλόφρονων γυναικών στο βουνό· απευθύνεται στην ξέφρενη φαντασία του Πενθέα για τα όργιά τους, και ο βασιλιάς αποκαλύπτει την ένταση της έμμονης επιθυμίας του να τις δει με τα ίδια του τα μάτια. Υπάρχει μόνο ένας τρόπος εκπλήρωσής της, του λέει ο Διόνυσος: να μεταμφιεστεί σε μαινάδα. Ο Πενθέας μπαίνει στο παλάτι για να αποφασίσει, αλλά τώρα είναι έρμαιο σκοτεινών δυνάμεων που ενεργούν μέσα στην ψυχή του. Ο θεός-ιερέας επί σκηνής επικαλείται τον Διόνυσο: "πάρε του πρώτα το μυαλό, μια τρέλα δώσ' του αλαφριά" (850-1) και η θεϊκή δύναμη, σε όλη της την ένταση, προερχόμενη από έξω, συμπράττει τώρα με τις δυνάμεις που απελευθερώθηκαν μέσα στο μυαλό του Πενθέα,

μόλις ενέδωσε στον πειρασμό, για να δημιουργήσουν τη μακάβρια μορφή που εμφανίζεται στη σκηνή· "ένα χαζοχαρούμενο λάγνο πλάσμα, πιο αδύναμο και από παιδί, πιο δυσάρεστο και από έναν ηλίθιο..."[1].

Αυτή η σκηνή είναι μοναδική, αλλά είναι εμφανής παντού στον Ευριπίδη μια εμμονή στην ψυχολογία του ατόμου και στις παράλογες πλευρές της: η ψυχολογική κατάρρευση της Ερμιόνης και η τάση της να αυτοκτονήσει μετά την αποτυχία της να σκοτώσει το παιδί της Ανδρομάχης· ο μονόλογος της Μήδειας, όπου, μετά την απόφασή της να σκοτώσει τους γιους της, άλλοτε υποκύπτει στα μητρικά της ένστικτα και άλλοτε τα καταπνίγει· η θριαμβολογία της Ηλέκτρας πάνω από το πτώμα του Αίγισθου, μια ρήση που τη διατρέχει παράφορη σεξουαλική ζήλεια· ο παροξυσμός της Φαίδρας, καθώς επιχειρεί να αποκρύψει τον ένοχο έρωτά της, κι η κατοπινή περιγραφή των φάσεων που πέρασε στην προσπάθειά της να τον κρύψει - αυτές οι καταστάσεις και οι αντιδράσεις είναι χαρακτηριστικά ευριπίδειες. Στα χέρια του η τραγωδία για πρώτη φορά εμβάθυνε στα ενδότερα στρώματα της ανθρώπινης ψυχής και άφησε "τα πάθη να υφάνουν την πλοκή".

Στα τελευταία χρόνια αποδόθηκε λιγότερη —από όση της έπρεπε— σημασία στην πρωτότυπη ψυχολογική παρουσίαση των ευριπίδειων χαρακτήρων, στο πλαίσιο μιας δικαιολογημένης αντίδρασης απέναντι σε ερμηνείες οι οποίες, κατά τα πρότυπα του 19ου αιώνα, επιχείρησαν να εισδύσουν κάτω από την επιφάνεια των χαρακτήρων, όπως τους παρουσιάζει η δράση, και να συνθέσουν μια ολοκληρωμένη προσωπικότητα, με το παρελθόν και με το παρόν της. Απέναντι σε τέτοιες ανιχνεύσεις κάτω από την επιφάνεια, άλλοι φιλόλογοι συνέστησαν μελέτη της δράσης και των απαιτήσεών της καθώς και των ρητορικών δυνατοτήτων που επιδέχονται αξιοποίηση. Μπορούμε να προσεγγίσουμε περισσότερο την ευριπίδεια σκέψη, αν, αντί να θέτουμε σε κάθε δραματική κατάσταση το ερώτημα: "τι θα ήταν πιθανόν να πει ένας τέτοιος άνθρωπος;", ρωτούσαμε: "Ποιος θα ήταν ο καλύτερος τρόπος για να εξασφαλίσει την αθώωσή του; να πετύχει το στόχο του; να συγκινήσει τους ακροατές του; να επιβεβαιώσει τις θέσεις του;..."[2].

Αυτή η παρατήρηση είναι σε μεγάλο βαθμό ορθή· η ρητορική ήταν η κύρια προσφορά των σοφιστών δασκάλων, και οι Αθηναίοι ήταν πεπειραμένοι κριτές της ρητορικής δεξιοτεχνίας που απαιτούσαν η εκκλησία του δήμου και τα δικαστήρια[3]. Ο Αριστοφάνης δεν άργησε να αντιληφθεί αυτή την πλευρά του ευριπίδειου ύφους· ο Ευριπίδης του στους *Βατράχους* υποστηρίζει ότι δίδαξε στους Αθηναίους να 'φλυαρούν' κάνοντας χρήση λεπτών κανόνων και μετρώντας τους στίχους με ρίγες και γωνιόμετρα (954-6). Και είναι αλή-

1. Dodds (1960) 192.
2. Dale (1954) xxviii.
3. Πβ. Θουκ. 3.38.7.

θεια ότι οι ευριπίδειοι χαρακτήρες μοιάζουν όλοι να έχουν πάρει κάποια βασικά, τουλάχιστον, μαθήματα για δημόσιες αγορεύσεις· οι ρήσεις τους είναι κάποτε συνειδητά ρητορικές. Η Ηλέκτρα, λ.χ., αρχίζει τις καταγγελίες της εναντίον του νεκρού Αίγισθου με γλώσσα που μοιάζει να προέρχεται από εγχειρίδιο:

εἶεν· τίν' ἀρχὴν πρῶτά σ' ἐξείπω κακῶν,
ποίας τελευτάς; τίνα μέσον τάξω λόγον; *(907-8)*

"Λοιπόν, τι να πω στην αρχή για τα κακά που μου έκανες και τι στο τέλος;
Και ποια λόγια να τάξω ενδιαμέσως;"

Άλλοι ευριπίδειοι χαρακτήρες παρουσιάζονται με μικρότερη αφέλεια στο τεχνικό επίπεδο της ρητορικής, αλλά και αυτοί διακατέχονται από τον ίδιο ζήλο να υποστηρίξουν σωστά τη θέση τους· ο χαρακτηριστικός ευριπίδειος διάλογος είναι μια λογομαχία, με εκτενείς αγορεύσεις - μία από κάθε πλευρά - περίπου ίσης έκτασης, που ακολουθούνται από στιχομυθικούς διαξιφισμούς. Και είναι σε θέση να επιχειρηματολογήσουν για κάθε θέμα. Σε ένα απόσπασμα από τους χαμένους *Κρήτες* (Page (1942)), η Πασιφάη, που αφού γέννησε τον Μινώταυρο, σύρεται ενώπιον ενός προσβεβλημένου Μίνωα, υποστηρίζει τη θέση της με εκπληκτική δεξιοτεχνία. Το να τ' αρνηθεί, λέει, δεν θα εξυπηρετούσε σε τίποτα. Ωστόσο δεν διέπραξε μοιχεία, προσφέροντας το σώμα της σε έναν άνδρα, κυριευμένη από κρυφή γι' αυτόν λαγνεία. Ήταν μια τρέλα σταλμένη από τον ουρανό· τι άλλο θα μπορούσε να εξηγήσει την πράξη της; "Τι θα μπορούσα να βρω σε έναν ταύρο που να κεντρίσει την καρδιά μου με πρόστυχο πάθος; Ήταν όμορφος; Όμορφα ντυμένος; Ήταν η λάμψη από τα κατάξανθα μαλλιά του, τα αστραφτερά του μάτια;" (11-15). Στη συνέχεια ρίχνει την ευθύνη στον άνδρα της: ορκίστηκε να θυσιάσει τον ταύρο στον Ποσειδώνα, αλλά αμέλησε να εκπληρώσει τον όρκο του. "Δικό σου είναι το σφάλμα· εσύ είσαι η αιτία της αρρώστιας μου..." (34-5). Δεν είναι περίεργο που ο Μίνωας αρχίζει την απάντησή του ρωτώντας τους φρουρούς του: "Φιμώθηκε επιτέλους;" (44).

Η Πασιφάη υπερασπίζεται τη ζωή της ενώπιον ενός δικαστή, και αυτή η ατμόσφαιρα δικαστηρίου, τόσο οικεία στο αθηναϊκό κοινό, είναι χαρακτηριστικά ευριπίδεια. Η Εκάβη και ο Πολυμήστωρ υποστηρίζουν τη θέση τους σε αντικρουόμενες αγορεύσεις ενώπιον του Αγαμέμνονα στην *Εκάβη*, όπως η Εκάβη και η Ελένη ενώπιον του Μενέλαου στις *Τρωάδες*, ο Ορέστης και ο Τυνδάρεως ενώπιον του Μενέλαου στον *Ορέστη*· έτσι και ο Ιππόλυτος υπερασπίζεται τον εαυτό του απέναντι στις κατηγορίες της Φαίδρας ενώπιον του Θησέα.

Και όμως, μολονότι χρησιμοποιούν ρητορικά τεχνάσματα σε μια τυπική συζήτηση, το αποτέλεσμα δεν είναι μονότονο· τα λόγια τους εκφράζουν από-

λυτα τον ιδιαίτερο χαρακτήρα τους και αποσκοπούν στη δημιουργία μιας δραματικής εντύπωσης. Ο Ιππόλυτος, λ.χ., αποδεικνύει την αλήθεια του προηγούμενου ισχυρισμού του, ότι δεν νιώθει άνετα σε μια δημόσια συγκέντρωση (968), με επιχειρήματα που εξαγριώνουν τον πατέρα του, τον οποίο επιχειρεί να πείσει· επιχειρεί να αποδείξει την απουσία κινήτρου (μια σταθερή σοφιστική προσέγγιση) θέτοντας το ερώτημα: "Μήπως είχε το πιο όμορφο κορμί από όλες τις γυναίκες;" (1009-10). Δεν είναι ακριβώς το καλύτερο που θα μπορούσε να πει σε έναν πατέρα που πενθεί, και μάλιστα μπροστά στο νεκρό σώμα της γυναίκας του· εναρμονίζεται όμως απόλυτα με το χαρακτήρα του, γιατί η σχεδόν παθολογική απέχθεια του Ιππόλυτου για τις γυναίκες (η οποία αποκαλύφθηκε με τα λόγια του στην Τροφό) έχει τώρα επικεντρωθεί στη Φαίδρα, η οποία ψευδώς τον κατηγόρησε για απόπειρα βιασμού.

Οι χαρακτήρες του Ευριπίδη παρουσιάζουν τις θέσεις τους μέσα από το οργανωμένο σύστημα της ρητορικής, αλλά οι ίδιοι κινούνται από παράλογες δυνάμεις που δρουν κάτω από την επιφάνεια. Το δράμα του δεν βαυκαλίζεται από την ψευδαίσθηση ότι η ανθρωπότητα είναι ικανή να επιλέξει το καλό· η Φαίδρα συνοψίζει το ανθρώπινο δίλημμα σε μια σύντομη, αλλά αποθαρρυντική, πρόταση: "Ξέρουμε ποιο είναι το σωστό και το καταλαβαίνουμε, αλλά δεν το κάνουμε" (*τὰ χρήστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν οὐκ ἐκπονοῦμεν δ'*..., 380-1). Το πνεύμα δεν είναι αρκετά ισχυρό ώστε να καταπολεμήσει την αδυναμία και τη βιαιότητα της φύσης μας. Η Φαίδρα μιλά για τον έρωτά της προς τον Ιππόλυτο, και αυτό, το πιο παράλογο από τα ανθρώπινα πάθη, είναι ένα θέμα κυρίαρχο στο ευριπίδειο δράμα – ένα σημείο στο οποίο επιμένει ο Αισχύλος του Αριστοφάνη, βεβαιώνοντας ότι ο ίδιος ποτέ δεν παρουσίασε στη σκηνή "πόρνες σαν τη Φαίδρα", ούτε "γυναίκες ερωτευμένες" (*Βάτρ.* 1043-4). "Έρωτα", τραγουδάει ο Χορός στον *Ιππόλυτο*, "που στα μάτια στάζεις τον πόθο... ποτέ σε μένα να μην φανείς φέρνοντας ταραχή... · ο Έρωτας ο τύραννος των ανθρώπων ..., που έρχεται κι αφανίζει τους θνητούς και τους περνά μέσα από κάθε συμφορά" (525-42). Αυτή η πλευρά του έρωτα, η καταστρεπτική, συνάρπαζε τον Ευριπίδη: η παραφορά της Φαίδρας και, αργότερα, το μίσος στο οποίο μετατρέπεται ο έρωτάς της, η ζηλότυπη οργή της στείρας Ερμιόνης, η απρόβλεπτη βιαιότητα που έχει η εκδίκηση της Μήδειας, η αγάπη αδελφού και αδελφής στον χαμένο *Αίολο*, η σκευωρία της *γυναίκας του Πετεφρή* στη χαμένη *Σθενέβοια*. Ο Ευριπίδης είναι στην πραγματικότητα αυτός που δημιούργησε τον θεατρικό χώρο, τον κλειστό από τις τρεις πλευρές του, μέσα στον οποίο φυλακισμένοι άνδρες και γυναίκες αλληλοκαταστρέφονται με τους παράφορους έρωτες και τα μίση τους, εκείνο το κλουβί, που είναι το θέατρο για τον *Οθέλλο* του Σαίξπηρ, τη *Φαίδρα* του Ρακίνα, για τα έργα του Ίψεν και του Στρίντμπεργκ.

Σ' αυτή την εμμονή στους έρωτες και στα μίση των γυναικών οφείλει ο Ευριπίδης την ευρέως διαδεδομένη στην αρχαιότητα φήμη του ως μισογύνη· μια ολόκληρη κωμωδία του Αριστοφάνη είναι αφιερωμένη στις φαιδρές συνέπειες της απόφασης που έλαβαν οι Αθηναίες σύζυγοι να τον τιμωρήσουν για όσες αδικίες διέπραξε σε βάρος τους. Πρόκειται φυσικά για κωμική υπερβολή, που όμως αντανακλά τα αισθήματα (τουλάχιστον το δημόσιο αίσθημα) των Αθηναίων γυναικών, γιατί οι ευριπίδειοι χαρακτήρες καταρρίπτουν τις ευγενικές μυθοπλασίες για τη γυναικεία πραότητα, στις οποίες έδειχναν υποκριτικό σεβασμό και άνδρες και γυναίκες. "Η τιμή της γυναίκας", λέγεται ότι είπε ο Περικλής, "πρέπει να αποτελεί όσο λιγότερο γίνεται θέμα συζήτησης ανάμεσα στους άνδρες, είτε για έπαινο πρόκειται είτε για ψόγο" (Θουκ. 2.45.2)· αλλά η Φαίδρα, για να προστατεύσει την τιμή της, μηχανεύεται το θάνατο του Ιππόλυτου, και η Μήδεια, επικαλούμενη τον ανδρικό κώδικα τιμής, παίρνει εκδίκηση σκοτώνοντας τους γιους της. Και όμως, μολονότι δεν είναι πιθανόν ότι οι Αθηναίες σύζυγοι θα επιδοκίμαζαν τέτοιες ακραίες ενέργειες, τα ευριπίδεια δράματα δείχνουν μάλλον συμπάθεια παρά επικρίνουν τις γυναίκες. Η Φαίδρα είναι θύμα της Αφροδίτης, και η περιγραφή της πάλης της να καταπνίξει το πάθος της προσδίδει ευγένεια στην ηρωίδα. Και στην περίπτωση της Μήδειας, ο Ευριπίδης επέλεξε να δώσει έμφαση στο πρόβλημα της κοινωνικής κατωτερότητας των γυναικών· είναι το επιχείρημα που χρησιμοποιεί η Μήδεια μέσα στην πασίγνωστή της αγόρευση. "Από όλα τα πλάσματα που έχουν ζωή και σκέψη, εμείς οι γυναίκες είμαστε τα πιο άθλια" (*πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει γυναῖκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν*, 230-1). Θίγει, το ένα μετά το άλλο, ευαίσθητα σημεία, τα οποία θα πρέπει να αποτελούσαν και το παράπονο πολλών Αθηναίων γυναικών: η προίκα, με την οποία οι γυναίκες "αγόραζαν τον ιδιοκτήτη του σώματός τους"· ο κίνδυνος τον οποίο συνεπάγεται ο γάμος (γιατί, αν ο σύζυγος αποδειχθεί κακός, "το διαζύγιο βλάπτει τη φήμη της γυναίκας")· η έλλειψη προετοιμασίας για το γάμο και το καινούργιο σπιτικό· η ελευθερία του άνδρα να αφήσει το σπίτι του για να διασκεδάσει, η υποχρέωση της γυναίκας "να κρατάει τα μάτια της καρφωμένα πάνω σε έναν μονάχα άνθρωπο". Η στερεότυπη ανδρική αιτιολόγηση των προνομίων τους -εκείνοι μάχονται στους πολέμους- αντικρούεται: "Θα προτιμούσα τρεις φορές να βρεθώ στην πρώτη γραμμή της μάχης παρά να γεννήσω μια φορά". (230-51)

Η Μήδεια είναι βέβαια μια ασυνήθιστη μορφή −πριγκίπισσα της Ανατολής και εγγονή του Ήλιου−, όμως ο λόγος της δεν μπορεί να αγνοηθεί με την αιτιολογία ότι η ίδια είναι βάρβαρη και μάγισσα − η αγόρευσή της αγγίζει την αθηναϊκή πραγματικότητα του 5ου αιώνα. Ο χορός των Κορίνθιων γυναικών παίρνει το μέρος της· χαιρετίζουν την ανακοίνωση των εκδικητικών

της σχεδίων με ένα στάσιμο που αποδοκιμάζει την ανδρική λογοτεχνική παράδοση τη σχετική με το θέμα της γυναίκας. Δεν πρόσφερε στις γυναίκες ο Απόλλων το δώρο του τραγουδιού· αν το είχε κάνει, "θα τραγουδούσα έναν ύμνο για ανταπάντηση στο γένος των ανδρών" (426-7). Είναι αξιοσημείωτο ότι αυτή η εντυπωσιακή κριτική της παράδοσης απαντά σε ένα δράμα το οποίο παρουσιάζει την εκδίκηση της αδικημένης γυναίκας μέσα σε μια ηρωική ατμόσφαιρα που συνήθως προορίζεται για άνδρες και το οποίο στο τέλος του, θα πρέπει να τάραξε βαθιά το αθηναϊκό κοινό, την παρουσιάζει να καταβάλλει τους εχθρούς της και, με τη βοήθεια του Ήλιου, να διαφεύγει στην Αθήνα[1]. "Στα δράματά μου", λέει ο κωμικός Ευριπίδης των *Βατράχων*, "η γυναίκα μιλούσε ... όπως και η νεαρή κόρη και η γριά" (949-50). Είναι πράγματι εντυπωσιακό πόσο σημαντικοί γυναικείοι ρόλοι υπάρχουν στο δράμα του Ευριπίδη, σε σύγκριση με εκείνους των άλλων τραγικών. Στα δράματά του η γυναίκα είναι αυτή που διαδραματίζει τον πρωταρχικό ρόλο, ή αυτή που παίζοντας έναν δευτερεύοντα ρόλο δημιουργεί μία ανεξάλειπτη εντύπωση.

Είναι χαρακτηριστικό για τον Ευριπίδη το γεγονός ότι παρέλαβε μια μορφή εξωτική σαν την πριγκίπισσα από την Κολχίδα, την τρομερή ιέρεια, προφήτισσα και μάγισσα του τέταρτου *Πυθιόνικου* του Πινδάρου, και την παρουσίασε στο πλαίσιο μιας οικογενειακής διαμάχης, σε ένα πλαίσιο οδυνηρά ρεαλιστικό. "Μια λέξη αρκεί για να σε κατατροπώσει", λέει η Μήδεια, αντικρούοντας τον ισχυρισμό του Ιάσονα ότι παντρεύεται την πριγκίπισσα της Κορίνθου μόνο και μόνο για να προωθήσει τα συμφέροντα της οικογένειάς του. "Αν ήσουν τίμιος, θα έπρεπε να προσπαθήσεις να με πείσεις προτού προχωρήσεις σε αυτό το γάμο, αντί να το κάνεις κρυφά..." (585-7). Η απάντηση είναι γρήγορη και καίρια. "Κι εσύ βέβαια πολύ θα με βοηθούσες, αν σου ομολογούσα την πρόθεσή μου να παντρευτώ. Μα ούτε και τώρα δεν είσαι ικανή να διώξεις την τεράστια οργή σου" (588-90). Η απάντηση είναι απόλυτα ανθρώπινη, φτάνει μάλιστα στα όρια του ποταπού. Και δεν είναι το μοναδικό παράδειγμα· ο Ευριπίδης χειρίζεται συχνά τις μυθικές μορφές του με τρόπο ακραίως ρεαλιστικό. Για μια ακόμη φορά, ο Αριστοφάνης φαίνεται ότι τον κατάλαβε σωστά· ο Ευριπίδης του καυχιέται ότι εισήγαγε στην τραγωδία "οικεία πράγματα, σαν αυτά που ξέρουμε και αντιμετωπίζουμε στη ζωή μας" (*οἰκεῖα πράγματ' εἰσάγων, οἷς χρώμεθ' οἷς ξύνεσμεν...*, *Βάτρ.* 959).

Ο τρόπος με τον οποίο ο Ευριπίδης πραγματεύεται ορισμένους από τους πιο περίφημους μύθους δηλώνει ότι θα πρέπει να έθετε στον εαυτό του το ερώτημα: "Πώς θα ενεργούσαν και πώς θα μιλούσαν αυτοί οι άνθρωποι, αν ήταν σύγχρονοί μας;". Το αποτέλεσμα συχνά προξενεί αμηχανία — πουθενά

1. Πβ. Knox (1976).

περισσότερη από ό,τι στη διαγραφή των μορφών της Ηλέκτρας και του Ορέστη. Η *Ηλέκτρα* του είναι από την αρχή ως το τέλος μια σαφής πρόκληση έναντι της ορθόδοξης αισχύλειας εκδοχής· περιλαμβάνει μάλιστα, μεταξύ των πολλών της εκπλήξεων, μια σκηνή που μπορεί να θεωρηθεί ως παρωδία και κριτική της αισχύλειας σκηνής αναγνωρισμού (509 κ.ε.). Το έργο διαδραματίζεται στο σπίτι ενός γεωργού στην εξοχή· αυτός απαγγέλλει τον πρόλογο, όπου μας δίνει την απροσδόκητη πληροφορία ότι είναι σύζυγος της Ηλέκτρας. Η ίδια η ηρωίδα μεταφέρει μια υδρία που ισορροπεί πάνω στο κεφάλι της, πηγαίνοντας να αντλήσει νερό. Ο Ορέστης συμπεριφέρεται σαν εξόριστος του 5ου αιώνα που επιστρέφει κρυφά στην πατρίδα του για να κατασκοπεύσει· αντί να πάει στο παλάτι, μόλις περάσει τα σύνορα, έρχεται σε αυτό το απόμακρο αγρόκτημα, έτοιμος να αναζητήσει καταφύγιο, αν δεν βρει από τους κατοίκους υποστήριξη για το σχέδιό του. Όταν ο γεωργός προσκαλεί τον Ορέστη και τον Πυλάδη (που διατηρούν ακόμη, για λόγους ασφαλείας, μυστική την ταυτότητά τους) στο σπίτι του για φαγητό, η Ηλέκτρα τον επιπλήττει σε οξύ τόνο, γιατί δεν αντιλαμβάνεται ότι το φτωχικό τους δεν είναι χώρος για να υποδεχθεί τους καταφανώς ανώτερης τάξης επισκέπτες του. Συνέπεια αυτού του οικογενειακού κλίματος είναι η αποστέρηση της Ηλέκτρας και του Ορέστη από το ηρωικό ανάστημα που τους είχαν αποδώσει οι μύθοι, με αποτέλεσμα να μην αντιμετωπίζουμε τον ύπουλο φόνο του Αίγισθου και την εν ψυχρώ δολοφονία της Κλυταιμήστρας ως ενέργεια της μοίρας ή μιας κατάρας, ούτε ως εκπλήρωση κάποιας θεϊκής εντολής, αλλά μάλλον ως εγκλήματα που διαπράχθηκαν από ανθρώπους συνηθισμένους – κατά τη σοφόκλεια άποψη για τους χαρακτήρες του Ευριπίδη[1]. Στον *Ορέστη* η ρεαλιστική παρουσίαση είναι ακόμη πιο ακραία. Ο ήρωας μετά το φόνο της Κλυταιμήστρας δεν βασανίζεται από τις Ερινύες (στο παραλήρημά του εκλαμβάνει την Ηλέκτρα ως Ερινύα), αλλά από μια αρρώστια – για την οποία δεν μας λείπουν οι λεπτομέρειες. "Κράτησέ με", λέει στην αδελφή του, "και σκούπισε τον ξεραμένο αφρό από το στόμα και τα μάτια μου" (219-20). Η Ελένη προσποιείται πως πενθεί την αδελφή της, αλλά "έκοψε μόνο στις άκρες τους τα μαλλιά της", μας λέει η Ηλέκτρα, "για να μη χάσει την ομορφιά της. Είναι ακόμη η ίδια γυναίκα που ξέραμε" (127-8). Ο Μενέλαος είναι ένας προσεκτικός καιροσκόπος και, κατά τον Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 1454a), αποτελεί "παράδειγμα χαρακτήρα αδικαιολόγητης χυδαιότητας". Ο Τυνδάρεως είναι ένας εκδικητικός, βίαιος γέρος, ενώ ο Ορέστης, η Ηλέκτρα και ο Πυλάδης, καθώς συζητούν με ενθουσιασμό τα σχέδιά τους να δολοφονήσουν την Ελένη και να κρατήσουν όμηρο την Ερμιόνη, δίνουν σε εκπληκτικό βαθμό την εντύπωση διεφθαρμένων νέων της εποχής του ποιητή. Το μεγάλο ηθικό και

1. Αριστ. *Ποιητική* 1460b33.

νομικό δίλημμα που θέτει ο μύθος, δηλαδή η σύγκρουση των καθηκόντων του Ορέστη, τίθεται στο περιθώριο από τον πατέρα της Κλυταιμήστρας, τον Τυνδάρεω, ο οποίος καταδικάζει τη μητροκτονία του Ορέστη με λόγια που προκαλούν κατάπληξη. "Αδιαφόρησε για το δίκαιο, δεν προσέφυγε στα δικαστήρια σύμφωνα με τους νόμους όλων των Ελλήνων... ο Ορέστης όφειλε να είχε κατηγορήσει τη μητέρα του για φόνο" (494-500). Σε αυτή την αντιστροφή της παραδοσιακής σειράς των γεγονότων (στον Αισχύλο, το δικαστήριο συγκαλείται για πρώτη φορά στην ιστορία ακριβώς για να αντιμετωπίσει τη μητροκτονία του Ορέστη) κανείς δεν προβάλλει αντίρρηση στο δράμα· η απάντηση του Ορέστη στον Τυνδάρεω έχει άλλη βάση. Το αποτέλεσμά της, ως προς το ηθικό πλαίσιο της πράξης του Ορέστη, είναι ολέθριο· ο ήρωας απογυμνώνεται από κάθε δικαιολογία, εκτός από την εντολή του Απόλλωνα, του θεού τον οποίο κατηγορεί ότι τον εγκατέλειψε.

Αυτά τα δύο δράματα έχουν δεχθεί πάμπολλες επικρίσεις για την έλλειψη πειστικότητας του τέλους τους και έχουν γι' αυτό χαρακτηριστεί καλλιτεχνικές αποτυχίες· και στις δύο περιπτώσεις ο *από μηχανῆς θεός* αναγγέλλει, με έναν προφανώς σκόπιμα κοινότοπο τρόπο, μια δέσμη μελλοντικών γεγονότων, γάμων, αποθεώσεων κ.λπ., που μοιάζουν ασυμβίβαστα με την απόγνωση που σφραγίζει το κύριο μέρος του έργου. Αλλά δύσκολα θα φανταζόμασταν τι άλλο θα μπορούσε να κάνει ο Ευριπίδης. Η ρεαλιστική του πραγμάτευση κατέστρεψε τις ηρωικές και ηθικές αξίες που υποβάσταζαν το μύθο· και κανένα τέλος το οποίο θα επαναταύτιζε τον Ορέστη και την Ηλέκτρα αυτών των έργων με τα ηρωικά τους πρότυπα δεν είναι νοητό. Ίσως θεώρησε προτιμότερο να υπογραμμίσει, με τη σκόπιμα τεχνητή μορφή του δραματικού τέλους, πόσο άσχετο είναι και το περιεχόμενό του.

Σε αντίθεση με αυτή τη ρεαλιστική αναμόρφωση βασικών μύθων βρίσκεται η εκμετάλλευση από τον Ευριπίδη του ρομαντικού και εξωτικού υλικού ορισμένων άλλων, οι οποίοι αναφέρονταν στις περιπέτειες και στις δοκιμασίες ηρώων σε απόμακρες χώρες. Η *Ανδρομέδα* ήταν ένα τέτοιο έργο· άρχιζε (όπως γνωρίζουμε από την εύθυμη παρωδία του στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη) με την ηρωίδα δεμένη στο βράχο να περιμένει το θαλάσσιο κήτος και την άφιξη του Περσέα, του σωτήρα της. Δύο σωζόμενα δράματα αυτού του τύπου μαρτυρούν ότι ο Ευριπίδης ήταν ο ευρετής ενός είδους ρομαντικού μελοδράματος, το οποίο στρέφεται γύρω από τη σωτηρία της ηρωίδας από τα αρπακτικά νύχια υπανάπτυκτων πολιτιστικά ξένων, με τη βοήθεια τολμηρών ανδρών που εκμεταλλεύονται τις προλήψεις των ιθαγενών. Και η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και η *Ελένη* βασίζονται σε αυτά τα τυπικά θέματα: η Ιφιγένεια, που μυστηριωδώς —με την επέμβαση της Άρτεμης— εξαφανίστηκε κάτω από το μαχαίρι του ιερέα στην Αυλίδα, υπηρετεί τώρα τη

θεά ως ιέρεια και προΐσταται στις ανθρωποθυσίες που της προσφέρουν οι βάρβαροι, ενώ η πραγματική Ελένη (σε αντίθεση με το είδωλό της που πήγε στην Τροία) βρίσκεται στην Αίγυπτο και αντιδρά στην πρόταση του τοπικού βασιλιά Θεοκλύμενου να την παντρευτεί. Και στα δύο έργα οι σκηνές αναγνωρισμού είναι πρότυπα δραματουργικής δεξιοτεχνίας: η σκηνή της *Ιφιγένειας* με την έξοχη τεχνική της παράτασης της εναγώνιας προσμονής (ο Αριστοτέλης την ξεχώρισε ως υποδειγματική, *Ποιητική* 1455a) και η σκηνή της *Ελένης* με το εκλεπτυσμένο πνεύμα της. Και τα δύο δράματα κλείνουν με την εμφάνιση *ἀπὸ μηχανῆς* θεών: η Αθηνά στην *Ιφιγένεια* αποτρέπει μια νέα σύλληψη των φυγάδων, όταν η τρικυμία ρίχνει το πλοίο τους πίσω στην ακτή, και οι Διόσκουροι στην *Ελένη* εμποδίζουν τον Θεοκλύμενο να σκοτώσει την αδελφή του Θεονόη, η οποία βοήθησε την Ελένη και τον Μενέλαο να δραπετεύσουν. Αλλά αυτές οι επεμβάσεις δεν είναι απλώς ένα δραματικό τέχνασμα. Στην *Ιφιγένεια* η αποτυχία της απόπειρας απόδρασης δεν είναι απαραίτητη· μοιάζει να έχει σκόπιμα σχεδιαστεί για να προκαλέσει τη θεϊκή παρέμβαση, η οποία έχει τη σημαντική μυθικο-θρησκευτική λειτουργία να συνδέσει τη δράση του έργου με τη θέσπιση της λατρείας της Άρτεμης στη Βραυρώνα της Αττικής. Στην *Ελένη* η διαβεβαίωση των Διοσκούρων ότι η Ελένη και ο Μενέλαος θα γίνουν αθάνατοι είναι ένα λιγότερο αναγκαίο κίνητρο, αλλά η παρέμβασή τους καθιστά δυνατή τη δραματική τελική σκηνή του κύριου μέρους του έργου, όταν η ανήμπορη οργή του Θεοκλύμενου ξεσπά πάνω στην αδελφή του, τη Θεονόη· αλλά εκείνη είναι ένας ολοκληρωμένος και συμπαθητικός χαρακτήρας και δεν μπορεί να εγκαταλειφθεί απροστάτευτη στον αδελφό της που σκοπεύει να την τιμωρήσει για τη βοήθεια που προσέφερε στην ηρωίδα.

Αυτά τα "ρομαντικά" έργα εμφανίζονται σχετικά αργά στην καλλιτεχνική σταδιοδρομία του Ευριπίδη· τα δράματα (*Ηρακλείδες, Ικέτιδες*) που χαρακτηρίστηκαν "πατριωτικά" (πιο πρόσφατα, και με μεγαλύτερη ακρίβεια: "πολιτικά")[1] ανάγονται στα χρόνια του αρχιδάμειου πολέμου. Ασχολούνται με θέματα επαναλαμβανόμενα στους αθηναϊκούς πατριωτικούς λόγους: η διάσωση των παιδιών του Ηρακλή από το διώκτη τους, τον Ευρυσθέα, με επέμβαση του Δημοφώντα, γιου του Θησέα· η επέμβαση του ίδιου του Θησέα προκειμένου να εξαναγκάσει τους Θηβαίους να επιτρέψουν την ταφή των επτά νεκρών πολεμιστών. Στους *Ηρακλείδες* μια κόρη του Ηρακλή προσφέρεται εθελοντικά να θυσιαστεί για να σώσει την οικογένειά της· οι *Ικέτιδες* δεν περιλαμβάνουν μια τέτοια σκηνή θυσίας (αν και η χήρα ενός από τους Αργείους αρχηγούς ρίχνεται στη νεκρική πυρά), αλλά το βασικό θέμα είναι το ίδιο: η εξύμνηση της πολεμικής αρετής των Αθηναίων, όχι σε αγώνα για υπεράσπιση της πατρίδας τους, αλλά προκειμένου να προστατεύσουν τα δικαιώματα των

1. Zuntz (1955).

ανυπεράσπιστων και καταπιεσμένων εκτός αυτής.

Τέτοια έργα ήταν συνηθισμένα: ο Αισχύλος είχε ήδη, στους *Ελευσινίους* του, δραματοποιήσει την επέμβαση του Θησέα για να βοηθήσει τις Αργείες χήρες και επίσης δίδαξε ένα δράμα με τον τίτλο *Ηρακλείδες*. Αλλά τα δύο σωζόμενα ευριπίδεια δείγματα αυτού του είδους δεν αποτελούν μια απλοϊκή πατριωτική προπαγάνδα. Και στις δύο περιπτώσεις ο κύριος χαρακτήρας –και εκπρόσωπος των κατατρεγμένων θυμάτων που σώζονται από τους Αθηναίους– είναι μια αμφιλεγόμενη μορφή. Ο Άδραστος στις *Ικέτιδες*, που ζητά βοήθεια για να επιτύχει την ταφή των στρατηγών του, δέχεται από τον Θησέα οξύτατες επικρίσεις, οι οποίες θα πρέπει να ώθησαν πολλούς Αθηναίους θεατές να αναλογιστούν τη δική τους εμπλοκή στον αρχιδάμειο πόλεμο.

> "Και κατέστρεψες έτσι την πατρίδα σου· οι νέοι σε παρασύραν, που διψώντας για αξιώματα, πολέμους ξεσηκώνουν παράλογους και σε όλεθρο τους δόλιους πολίτες ρίχνουν· ο ένας τους το κάνει, στρατηγός για να γίνει, ο άλλος πάλι για να πάρει στα χέρια του εξουσία για να μαζεύει πλούτη· αν από τούτα ο λαός κακοπαθεί, δεν το εξετάζει". (231-7)

Στην πραγματικότητα, ο Θησέας αρνείται να διακινδυνεύσει έναν πόλεμο για να βοηθήσει έναν άνδρα που ενήργησε τόσο απερίσκεπτα και συγκατανεύει στο αίτημα των Αργείων, μόνον όταν η μητέρα του, η Αίθρα, του υπενθυμίζει ότι η Αθήνα, κατά παράδοση, είναι πρόμαχος των αδυνάτων και καταπιεσμένων. Και στους *Ηρακλείδες* η Αλκμήνη, η μητέρα του Ηρακλή, κλείνει το δράμα διατάζοντας την εκτέλεση του αιχμάλωτου Ευρυσθέα, στον οποίο οι νικητές Αθηναίοι υποσχέθηκαν να του χαρίσουν τη ζωή· ακόμη χειρότερα, διατάζει να ρίξουν το νεκρό του σώμα στα σκυλιά (1045 κ.ε.).

Αυτή η έμφαση στην ασχήμια και τις άσκοπες απώλειες του πολέμου καθίσταται μείζον θέμα σε άλλα δράματα, που όμως δεν έχουν πατριωτικό περιεχόμενο· στην *Εκάβη* και, ιδιαίτερα, στις *Τρωάδες*, η λεηλασία της Τροίας χρησιμεύει ως γενικό σύμβολο της ολέθριας δύναμης του πολέμου. Και στα δύο δράματα ο χορός αποτελείται από Τρωαδίτισσες αιχμάλωτες, και στην *Εκάβη*, καθώς συλλογίζεται τις πίκρες της βασίλισσάς του, ξαναζωντανεύει για μας τη φρίκη της πτώσης του Ιλίου:

> "Η συμφορά με βρήκε τα μεσάνυχτα... Μετά τους χορούς και τις θυσίες ο άντρας μου αναπαυόταν, με το δόρυ του κρεμασμένο στον τοίχο... Κι εγώ χτένιζα τα μαλλιά μου... στη λάμψη του χρυσού καθρέφτη... κι ετοιμαζόμουν να πλαγιάσω, όταν μια βοή διέτρεξε την πόλη, μια πολεμική κραυγή... Άφησα το κρεβάτι μου, φορώντας μόνο έναν πέπλο σαν Σπαρτιάτισσα κόρη... Είδα τον άντρα μου νεκρό... και τώρα με παίρνουν μακριά, πέρα από τη θάλασσα κι αφήνω πίσω μου την Τροία..." (914-38)

Αλλά το δράμα στο οποίο παρουσιάζεται η πιο ζωηρή εικόνα της φρίκης και

της βαναυσότητας του πολέμου είναι οι *Τρωάδες*. Από την εποχή της *Ιλιάδας* και εξής, η ελληνική λογοτεχνία είχε συχνά ως θέμα της τον πόλεμο, αλλά τον αντιμετώπιζε πάντα από την πλευρά των ανδρών που συμμετείχαν σ' αυτόν - οι Αχαιοί ήρωες, ο μισθοφόρος στρατιώτης Αρχίλοχος, ο αριστοκράτης στασιαστής Αλκαίος, ο Σπαρτιάτης στρατιώτης Τυρταίος. Αυτό το δράμα παρουσιάζει τον πόλεμο από τη σκοπιά των αιχμαλώτων γυναικών· οι χαρακτήρες είναι μια βασιλομήτωρ, η Εκάβη, η οποία στην πορεία του δράματος πληροφορείται το θάνατο μιας κόρης της και ενός εγγονού της· μια ανύπαντρη πριγκίπισσα, η Κασσάνδρα, η οποία ακολουθεί ως ερωμένη έναν Έλληνα στρατηγό· μια μητέρα, η Ανδρομάχη, η οποία παραχωρείται στο γιο του ανθρώπου που σκότωσε τον άνδρα της, και της οποίας το μικρό γιο σκοτώνουν οι Έλληνες γκρεμίζοντάς τον από τα τείχη. Ο χορός, που αναλογίζεται, γεμάτος μελαγχολία, τη δική του μοίρα, εκπροσωπεί το σύνολο του γυναικείου πληθυσμού, των γυναικών που πουλιούνται σκλάβες μετά τον αφανισμό των ανδρών τους (μια τιμωρία που οι Αθηναίοι είχαν επιβάλει στην πόλη της Σκιώνης πριν από έξι χρόνια και στο νησί της Μήλου τον προηγούμενο χειμώνα).

Είναι σχεδόν βέβαιο ότι το δράμα αυτό γεννήθηκε από την ανησυχία του ποιητή για τις δυστυχίες του πολέμου που συντάραζε την Ελλάδα, αλλά η θέση ότι αποτελεί συγκεκριμένη επίθεση κατά του αθηναϊκού ιμπεριαλισμού δύσκολα μπορεί να υποστηριχθεί. Γιατί, κατά πρώτον, ο χορός, κάνοντας εικασίες για τον πιθανό προορισμό του στην Ελλάδα, προσεύχεται να έρθει στην "ευλογημένη χώρα του Θησέα" (209) και όχι στις "δίνες του Ευρώτα" (210), του ποταμού της Σπάρτης. Και κατά δεύτερον, το κρίσιμο ερώτημα που τίθεται στη διαμάχη μεταξύ Εκάβης και Ελένης, το σχετικό με τον υπαίτιο του πολέμου, μένει αναπάντητο. Η Ελένη υποστηρίζει ότι υπεύθυνη είναι η Τροία, αφού η Εκάβη γέννησε τον Πάρη· ο Πρίαμος, αν και οι θεοί τον είχαν προειδοποιήσει ότι ο Πάρης θα γινόταν δαυλός που θα πυρπολούσε την Τροία, απέφυγε να τον σκοτώσει. Αυτή η επιχειρηματολογία μοιάζει αδύναμη μέσα στο πλαίσιο της οδύνης που βλέπουμε στις *Τρωάδες*· αλλά το κοινό είχε παρακολουθήσει, πρώτο στην τριλογία στην οποία αυτό το δράμα κατείχε την τελευταία θέση, τον *Αλέξανδρο*, που πραγματευόταν ακριβώς αυτό το πρόβλημα και, όπως φαίνεται, έδειχνε ότι η Ελένη δεν είχε απολύτως άδικο. Όπως τα "πατριωτικά" έργα, τα "αντιπολεμικά" δράματα του Ευριπίδη είναι σύνθετα και αμφίσημα.

Εξίσου αμφίσημη είναι η πραγμάτευση του πολέμου στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*. Η δράση προσφέρει μια εικόνα της ηθικής δειλίας και της προσωπικής φιλοδοξίας του Αγαμέμνονα τόσο ζωηρή, ώστε πολλοί θεώρησαν τα λόγια της Ιφιγένειας, με τα οποία αποδέχεται τη θυσία της για την πανελλήνια εκστρατεία, ειρωνικό συμβολισμό, από μέρους του Ευριπίδη, της παρα-

φροσύνης του πολέμου – μια αθώα κόρη που προσφέρει τη ζωή της για ευτελή συνθήματα, στα οποία κανείς, εκτός από αυτήν, δεν μπορεί να πιστέψει. Κι όμως αυτό το θέμα, η πανελλήνια ενότητα εναντίον των βαρβάρων, δεν είναι μόνο ένα μοτίβο του δράματος, αλλά επίσης και μια πολιτική, την οποία ζωηρά υποστήριζαν πολλές φωνές στα τελευταία χρόνια του πολέμου, που είδε την Αθήνα και τη Σπάρτη να ανταγωνίζονται για την εξασφάλιση της περσικής βοήθειας.

Το έργο είναι μια καταθλιπτική πολεμική τραγωδία, αλλά περιέχει μια σκηνή η οποία αποκαλύπτει μία εντελώς διαφορετική πλευρά της ποιητικής ιδιοφυίας του Ευριπίδη, μια σκηνή που, με την ελαφρότητα του τόνου της και με την εκμετάλλευση των αποχρώσεων μιας κοινωνικής κατάστασης, προαγγέλλει την ατμόσφαιρα της κωμωδίας του Μενάνδρου. Πρόκειται για τη συνάντηση της Κλυταιμήστρας και του Αχιλλέα. Η βασίλισσα έχει φέρει την κόρη της στην Αυλίδα πιστεύοντας ότι ο Αχιλλέας θα την παντρευτεί. Αλλά ο Αχιλλέας δεν ξέρει τίποτα γι' αυτό το γάμο· ο Αγαμέμνων είπε ψέματα στην Κλυταιμήστρα για να την πείσει να φέρει την κόρη τους στην Αυλίδα και να την θυσιάσει. Η Κλυταιμήστρα και ο Αχιλλέας δεν έχουν συναντηθεί ποτέ, αλλά μέσα στη βασιλική σκηνή τον ακούει να προφέρει το όνομά του καθώς αυτός ζητεί τον Αγαμέμνονα και εκείνη βγαίνει για να γνωρίσει το μέλλοντα γαμπρό της. Εκείνος προσποιείται αμηχανία από την παρουσία μιας όμορφης γυναίκας (καταφέρνει πράγματι να της κάνει μια τέτοια φιλοφρόνηση), και αυτή, με το ύφος μεγάλης κυρίας, τον βοηθά να νιώσει άνετα.

Κλυ: Πώς να με ξέρεις, που μας ήσουν ξένος
ως τώρα. Μα η σεμνότη σου μου αρέσει.
Αχι. Μα ποια είσαι; Και, γυναίκα εσύ, πώς ήρθες
μες στους Δαναούς, σ' αρματωμένους άντρες;
Κλυ.: Της Λήδας είμαι κόρη, η Κλυταιμήστρα,
του βασιλιά Αγαμέμνονα η γυναίκα.
Αχι.: Όσα είν' ανάγκη σύντομα είπες. Όμως
κακό να κουβεντιάζω με γυναίκες. [πάει να φύγει]
Κλυ.: [τον κρατά]
Στάσου, πού πας; Το χέρι σου έλα δώσ' μου
του γάμου καλορρίζικη αρραβώνα.
Αχι.: Το χέρι; εγώ; να 'γγίξω ό,τι δεν πρέπει!
Το βασιλιά, κυρά μου, θα ντρεπόμουν.
Κλυ.: Πρέπει και παραπρέπει, αφού θα γίνεις
γαμπρός μας, γιε της πότνιας Νηρηίδας.
Αχι.: Σαν τι γαμπρός; Τα χάνω. Ο νους σου μήπως
ξεστράτισε κι αλλόκοτα έτσι κρένεις;

Κλυ.: Ε ντρέπονται όλοι, όταν καινούργιους βλέπουν
συγγενείς κι όταν σκέφτονται το γάμο. (823-40)

Τελικά διαπιστώνουν ότι και οι δύο είναι θύματα μιας παραπλάνησης, και το έργο επανακτά τον κυρίαρχο τόνο του, δηλαδή της ατμόσφαιρας ζοφερού προαισθήματος. Αλλά και μόνο αυτή η σκηνή θα αρκούσε για να υποδηλώσει ότι ο Ευριπίδης ήταν πρόδρομος του Μενάνδρου, μια άποψη που διατυπώνεται σε μια πρόταση που της λείπει η αρχή, από έναν αλεξανδρινό *Βίο του Ευριπίδη*, "... απέναντι στη σύζυγο, και πατέρα απέναντι στο γιο και δούλου απέναντι στον αφέντη, ή στις μεταστροφές της σκηνικής δράσης - κοπέλες που βιάζονται, βρέφη που αντικαθίστανται, αναγνωρισμοί με δαχτυλίδια και περιδέραια. Γιατί αυτά είναι ο αρμοί της Νέας Κωμωδίας, και ο Ευριπίδης οδήγησε τα δραματικά αυτά μέσα στην τελειότητα"[1].

Το έντονο πάθος ενός θεού για μια θνητή, οι περιπλοκές που συνεπάγεται η (συνήθως κρυφή) ανατροφή του γόνου τους και η τελική αναγνώριση της υψηλής καταγωγής του παιδιού - όλα αυτά ήταν κοινοί τόποι στην ηρωική γενεαλογία· ο Ευριπίδης φαίνεται ότι αξιοποίησε αυτά τα στοιχεία ως πυρήνα ενός δράματος σκευωρίας σε μια σειρά έργων (χαμένων σήμερα), τα οποία εκμεταλλεύονταν τις προσφερόμενες δυνατότητες με μοναδική δεξιοτεχνία. Σώζεται όμως ένα δράμα, το οποίο έχει συντεθεί πάνω σ' αυτό τον τύπο και, πράγματι, προαναγγέλλει με καθαρές γραμμές το σχήμα της Νέας Κωμωδίας. Ο *Ίων* μας παρουσιάζει μια νεαρή πριγκίπισσα που ενέδωσε σε έναν θεό (η Κρέουσα, από φόβο προς τον πατέρα της, εκθέτει το παιδί του Απόλλωνα) και, σε ένα κατώτερο επίπεδο, μια κοπέλα που αποπλανήθηκε από έναν θνητό (ο Ξούθος θυμάται την ερωτική του σχέση με μια κοπέλα από τους Δελφούς στα επιτόπια διονυσιακά όργια). Η όλη πλοκή βασίζεται στην υποκατάσταση ενός παιδιού από άλλο (ο Απόλλων "φορτώνει" το γιο του από την Κρέουσα στον Ξούθο, πείθοντάς τον, από το μαντικό ιερό του, ότι ο Ίων είναι το δικό του εξώγαμο παιδί), και ένα από τα σημάδια με τα οποία η Κρέουσα αναγνωρίζει την ταυτότητα του Ίωνα είναι ένα χρυσό περιδέραιο με παράσταση φιδιού. Και μολονότι στο μεγαλύτερο μέρος του *Ίωνα* κυριαρχούν σοβαροί τόνοι, υπάρχει μία τουλάχιστον σκηνή που είναι αναμφίβολα έξοχη κωμωδία: η σκηνή ψευδο-αναγνωρισμού, στην οποία ο Ξούθος, εξαπατημένος από το χρησμό, θεωρεί τον Ίωνα γιο του, και ο Ίων, τρομαγμένος, θεωρεί ότι είτε ο Ξούθος προσπαθεί να τον αποπλανήσει ή ότι είναι παράφρων. Σαν τη σκηνή Κλυταιμήστρας-Αχιλλέα, στηρίζεται και αυτή στην *ἄγνοια* (άγνοια ταυτότητας), τη βάση της Νέας Κωμωδίας· πράγματι στην *Περικειρομένη* του Μενάνδρου η θεά Άγνοια απαγγέλλει τον Πρόλογο. Οι ποιητές της Νέας Κωμωδίας αναγνώριζαν τις οφειλές τους· ένα πρόσωπο στους *Επιτρέποντες*

1. von Arnim (1913) 5 (στήλη vii).

του Μενάνδρου προτίθεται να απαγγείλει μια ρήση από την *Αύγη*, ευριπίδειο δράμα το οποίο, όπως αυτό στο οποίο εμφανίζεται ο ομιλητής, βασιζόταν σε αναγνωρισμούς μέσω ενθυμίων που είχαν αφεθεί στο παιδί[1]. Και σε έναν χαρακτήρα ενός δράματος του Φιλήμονα αποδίδεται ο στίχος: "Αν ήμουν σίγουρος ότι υπάρχει ζωή μετά το θάνατο, θα πήγαινα να κρεμαστώ - για να δω τον Ευριπίδη"[2].

Αλλά ο Ευριπίδης δεν προαγγέλλει μόνο με την εφευρετικότητα των δραμάτων σκευωρίας και με το εξεζητημένο ύφος του το δράμα του Μενάνδρου και του Φιλήμονα· ανέπτυξε επίσης για τους χαρακτήρες του έναν διαλογικό τόνο που πλησιάζει τον καθημερινό λόγο περισσότερο από οτιδήποτε άλλο είχε ως τότε ακουστεί στην αττική σκηνή. Ο διάλογος των χαρακτήρων του Ευριπίδη, μολονότι ακόμη υπόκειται στις απαιτήσεις του μέτρου και της κοσμιότητας του τραγικού είδους, δημιουργεί την ψευδαίσθηση καθημερινής ομιλίας, απόλυτα κατάλληλης για τα αντιηρωικά πρόσωπα και τις καταστάσεις του δράματός του. Στην πραγματικότητα, με την αποφυγή υψηλών μεταφορών, την επιδίωξη σαφήνειας, ακρίβειας και καίριας διατύπωσης, το ύφος του πλησιάζει κάποτε τα όρια της πρόζας. Κι όμως, αυτή η εντύπωση λιτότητας είναι αποτέλεσμα έξυπνων χειρισμών, όπως έδειξε ο Αριστοτέλης: "η επιτήδευση της τέχνης κρύβεται έξυπνα όταν ο ομιλητής συνθέτει με λέξεις που επιλέγει από την καθημερινή ομιλία, όπως κάνει ο Ευριπίδης, που στάθηκε πρόδρομος σε αυτό το θέμα" (*Ρητορική* 1404b5)

Ένα αποτελεσματικό μέσο για την επίτευξη των στόχων του Ευριπίδη υπήρξε το ότι χαλάρωσε βαθμιαία τον ιαμβικό τρίμετρο, πράγμα που (όπως είδαμε πιο πάνω, σ. 421) μας προσφέρει κάποιες ενδείξεις για μια κατά προσέγγιση χρονολόγηση των δραμάτων. Ο αυστηρός τρίμετρος του Αισχύλου αποφεύγει, κατά το δυνατόν, την εμφάνιση δύο διαδοχικών βραχειών συλλαβών (και κατά μείζονα λόγο τριών)· ο Ευριπίδης την αποδέχεται με αύξουσα συχνότητα, καθώς το ύφος του εξελίσσεται. Αυτό το στοιχείο όχι μόνο πρόσφερε στο διάλογό του πολύ φυσικότερο τόνο (γιατί στο αρχαίο ελληνικό διαλογικό ύφος, όπως γίνεται σαφές από πρώιμους πλατωνικούς διαλόγους, όπου επιδιώκεται η εντύπωση φυσικής ομιλίας, ακολουθίες βραχειών συλλαβών είναι ένα συχνό φαινόμενο), αλλά και του επέτρεψε να χρησιμοποιήσει νέες συντάξεις και να κάνει σημαντικές προσθήκες στο λεξιλόγιο του απαγγελλόμενου λόγου. Ο κατάλογος τέτοιων προσθηκών είναι εκτενής· δύο τύποι κυριαρχούν. Ο πρώτος αποτελείται από ρήματα σύνθετα με προθέσεις, οι περισσότερες από τις οποίες είναι δισύλλαβες — *από, διά, μετά* κ.λπ. Οι προθέσεις-προθέματα αυτών των λέξεων περιορίζουν και κατευθύνουν την ενέργεια που εκφράζεται από το κυρίως ρήμα σε μια ιδιαίτερη διάθεση ή σε

1. Μενάνδρου, *Επιτρέποντες* 1125.
2. Απ. 130 Κ.

ένα ιδιαίτερο γενικό πλαίσιο· η ακρίβειά τους επιτρέπει στον Ευριπίδη να κάνει λογικές διακρίσεις και, επίσης, λεπτές ψυχολογικές διαφοροποιήσεις. Ο δεύτερος τύπος αποτελείται, αφενός, από ονόματα και επίθετα τα οποία φέρνουν στον τραγικό απαγγελλόμενο λόγο τα νέα στοιχεία της γλώσσας των σοφιστών διανοουμένων και, αφετέρου, από καθημερινές λέξεις σχετικές με οικιακά σκεύη και καταστάσεις της οικογενειακής ζωής[1]. Στους *Βατράχους* ο "Ευριπίδης" κοροϊδεύει το ηρωικό, μεταφορικό ύφος του Αισχύλου και ισχυρίζεται ότι ο ποιητής θα πρέπει να εκφράζεται έτσι όπως μιλούν οι άνθρωποι (*ἀνθρωπείως* 1058)· αυτό ακριβώς έκανε ο Ευριπίδης.

Είναι χαρακτηριστικό αυτής της αντιφατικής προσωπικότητας το γεγονός ότι υπήρξε επίσης και μεγάλος λυρικός ποιητής. Ο Πλούταρχος μας αναφέρει ότι ορισμένοι από τους επιζήσαντες της αθηναϊκής καταστροφής στις Συρακούσες που περιφέρονταν στην ύπαιθρο μετά τη μάχη, κέρδιζαν το ψωμί τους τραγουδώντας σε αντάλλαγμα λυρικά του άσματα (*Βίος Νικίου*, 29). Και ο *Βίος Λυσάνδρου* περιλαμβάνει την ιστορία (που διαιωνίστηκε χάρη στον Milton) ότι, στο 404, όταν κρινόταν η τύχη της ηττημένης Αθήνας, οι Πελοποννήσιοι στρατηγοί εγκατέλειψαν τα σχέδια καταστροφής της πόλης και εξανδραποδισμού των κατοίκων της παρακολουθώντας, στη διάρκεια ενός συμποσίου, την Πάροδο της *Ηλέκτρας* (167 κ.ε.). "Αισθάνθηκαν", λέει ο Πλούταρχος, "ότι θα ήταν βαρβαρική ενέργεια η εξόντωση μιας πόλης που γέννησε τέτοιους άνδρες". Αυτές οι ιστορίες μπορεί να μην ανταποκρίνονται στην αλήθεια, αλλά αποτελούν εύγλωττη μαρτυρία για το κύρος της φήμης του Ευριπίδη ως λυρικού ποιητή.

Και σ' αυτή την περιοχή υπήρξε καινοτόμος. Δεν μπορούμε πια να εκτιμήσουμε το καινούργιο μουσικό είδος, που δανείστηκε από τον διθυραμβικό ποιητή Τιμόθεο (πβ. σ. 327)· το μόνο που μπορούμε να πούμε είναι ότι σε ορισμένα λυρικά χωρία του όψιμου Ευριπίδη επαναλήψεις και συντακτικές ασάφειες υποδηλώνουν ότι η μουσική είχε γίνει περισσότερο σημαντική από το λόγο (την ίδια εντύπωση αποκομίζουμε από την ισοπεδωτική παρωδία στους *Βατράχους* 1309 κ.ε.). Αλλά απόλυτα σαφείς είναι δύο άλλες καινοτομίες: η μεταβίβαση μεγάλου μέρους των λυρικών ασμάτων του έργου από το χορό (στάσιμα) στους υποκριτές (μονωδίες) και η σχετική αποσύνδεση των στασίμων από το δραματικό τους πλαίσιο.

Ο λυρικός διάλογος μεταξύ υποκριτή και χορού (κομμός) υπήρξε εξαρχής στοιχείο της τραγωδίας (πβ. το μεγάλο κομμό των *Χοηφόρων*, σ. 383) και απαντά συχνά στον Ευριπίδη (συνήθως στην πάροδο, λ.χ. *Τρωάδες* 121 κ.ε.,

1. Μερικά παραδείγματα: *ὑποτίθημι* (προτείνω), *ἀνακαλύπτω, ἐπιγαμέω,* (έρχομαι σε δεύτερο γάμο), *μεταγράφω* (ξαναγράφω), *ἰσότης, ἀνομία, φιλοτιμία* (φιλοδοξία), *παραδοχή* (παράδοση), *σφαγίδα,* (μαχαίρι θυσίας), *ὀχετός,σανίδα, διάβροχος, μυσαρός, κερκίδα* (σαΐτα αργαλειού).

Ορέστης 140 κ.ε., *Ίων 219* κ.ε.). Αλλά εξίσου συχνά απαντούν μονωδίες ή λυρικοί διάλογοι ανάμεσα σε δύο υποκριτές – και οι δύο λυρικές μορφές είναι σπάνιες στον Σοφοκλή και υπάρχουν μόνο σε υποτυπώδη μορφή στον Αισχύλο. Ο λυρικός διάλογος συχνά χρησιμοποιείται στις συναισθηματικά έντονα φορτισμένες στιγμές, όπως είναι οι σκηνές αναγνωρισμού (Ιφιγένεια-Ορέστης στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* 827 κ.ε., Ίων-Κρέουσα στον *Ίωνα* 1445 κ.ε., Ελένη-Μενέλαος στην *Ελένη* 625 κ.ε. – η τελευταία υπήρξε στόχος εξαντλητικής παρωδίας στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη 911 κ.ε.). Οι μονωδίες εμφανίζουν μια μεγάλη ποικιλία παθών και δραματικών αντιδράσεων: ο ειρωνικός υμέναιος της Κασσάνδρας με χαρακτήρα δυσοίωνης προφητείας (*Τρωάδες* 308 κ.ε.)· οι κατάρες και οι απειλές εκδίκησης του Πολυμήστορα που έχει τυφλωθεί (*Εκάβη* 1056 κ.ε.)· το "εργατικό" τραγούδι του Ίωνα, καθώς εκτελεί τα καθήκοντά του ως υπηρέτης του Απόλλωνα στους Δελφούς (*Ίων* 112 κ.ε.), και, στο ίδιο έργο, η εξομολόγηση της Κρέουσας και οι κατηγορίες της εναντίον του Απόλλωνα· τέλος, και πιο νεωτεριστική από όλες, η κομψή και περίτεχνη αφήγηση του Φρύγα δούλου, σχετικά με την απόπειρα δολοφονίας της Ελένης στον *Ορέστη* (1369 κ.ε.).

Τα στάσιμα είναι λιγότερο στενά συνδεδεμένα με τα δραματικά τους συμφραζόμενα από ό,τι στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή (αν και κάθε άποψη για τον Ευριπίδη έχει πάντα και την εξαίρεσή της – στην περίπτωση αυτή είναι οι *Βάκχες*). Μερικές φορές μάλιστα, ειδικά στα "ρομαντικά" έργα, η σύνδεση φαίνεται να είναι δυσδιάκριτη και μετατρέπεται σε θέμα φιλολογικής διαμάχης· αλλά η άποψη ότι τα μεταγενέστερα ευριπίδεια χορικά είναι μουσικά ιντερμέδια, χωρίς καμιά απολύτως σχέση με το δραματικό τους πλαίσιο, είναι υπερβολική. Η συνοχή πρέπει να αναζητηθεί συνήθως στη διάθεση και όχι στο θέμα· στις *Τρωάδες* τα στάσιμα δεν συσχετίζονται άμεσα με την προηγούμενη ή την επόμενη σκηνική δράση, αλλά είναι παραλλαγές πάνω σε ένα βασικό θέμα – την τραγωδία της πτώσης του Ιλίου. Αντίστοιχα, το χορικό της *Ηλέκτρας* που εξυμνεί τη μεγαλοπρέπεια της ασπίδας του Αχιλλέα (432 κ.ε.) υπογραμμίζει έντονα τον καθόλου ηρωικό χαρακτήρα της επιστροφής του Ορέστη στο Άργος. Συχνά τα στάσιμα αναπλάθουν μια θρησκευτική ατμόσφαιρα ή ένα θρησκευτικό σκηνικό, τα οποία, επειδή ακριβώς απουσιάζουν από τη δράση, είναι εδώ απαραίτητα για να προσδώσουν κύρος στην τελική θεϊκή επιφάνεια (αυτή είναι, πιθανόν, η λειτουργία της ωδής στη Μεγάλη Μητέρα στην *Ελένη* 1301 κ.ε. και η εξύμνηση της γέννησης του Απόλλωνα στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* 1234 κ.ε.). Περιεχόμενο πολλών στασίμων, όπως και πολλών άλλων σημείων του ευριπίδειου δράματος, αποτελεί ένας υπαινιγμός για το μέλλον. Επίσης, τα χορικά του επιμένουν σε περιγραφικές αφηγήσεις: η ζωηρή περιγραφή του ναού των Δελφών (*Ίων* 184 κ.ε.), καθώς και του εξοχικού τοπίου από όπου πέρασε γεμάτη θλίψη η Δήμητρα

(*Ελένη* 1301 κ.ε.), η αναφορά στο μύθο του χρυσόμαλλου αρνιού του Ατρέα στην *Ηλέκτρα* (699 κ.ε.). Όλα αυτά τα χωρία, που χαρακτηρίζονται από μια χειροπιαστή πληρότητα στη λεπτομέρεια και το χρώμα, ανοίγουν το δρόμο για τις εικόνες της καθημερινής ζωής που ήταν τόσο αγαπητές στους Αλεξανδρινούς ποιητές και ειδικά στον Θεόκριτο.

Αλλά ο Ευριπίδης άφησε τη σφραγίδα του στην Ελλάδα και σ' ολόκληρο τον κόσμο ως τραγικός ποιητής. Παρ' όλες τις επιμέρους ατέλειες, ο Αριστοτέλης σίγουρα τον θεωρεί ως τον "πιο τραγικό από τους ποιητές"· τα συμφραζόμενα υποδηλώνουν ότι αυτή η κρίση αναφέρεται αποκλειστικά στην προτίμηση που έδειχνε στην όχι αίσια έκβαση των δραμάτων του, αλλά ισχύει και με μια ευρύτερη έννοια. Γιατί, με τον τρόπο που δραματοποιεί την ανθρώπινη δυστυχία, ο Ευριπίδης ωθεί την αντοχή του κοινού του στα έσχατα όριά της· ορισμένες σκηνές του είναι σχεδόν αβάστακτες. Οι μακάβριες λεπτομέρειες του θανάτου της πριγκίπισσας στη *Μήδεια,* του Πενθέα στις *Βάκχες,* του Αίγισθου στην *Ηλέκτρα* είναι χαρακτηριστικές προκλήσεις για τα αισθήματα του κοινού του. Και ο νεκρικός θρήνος της Εκάβης πάνω από το κακοποιημένο κορμί του Αστυάνακτα είναι δημιούργημα ενός ποιητή αποφασισμένου να μην μας χαριστεί σε τίποτα. Στο ευριπίδειο δράμα ο άνθρωπος είναι πιο αβοήθητος από ό,τι στις τραγωδίες των άλλων ποιητών· τα δράματά του δεν κάνουν κανέναν υπαινιγμό για κάποιο θεϊκό σκοπό σε σχέση με την ανθρώπινη δυστυχία, και οι χαρακτήρες του δεν είναι τόσο ήρωες που ανταγωνίζονται τους θεούς αψηφώντας το χρόνο και την αλλαγή, όσο είναι θύματα του πάθους και των περιστάσεων, ενός κόσμου, τον οποίον δεν μπορούν να ελπίζουν πως θα καταλάβουν. Η μόνη χρήσιμη αρετή σε έναν τέτοιο κόσμο είναι η σιωπηλή καρτερικότητα, και αυτό συμβουλεύει ο Ταλθύβιος στην Ανδρομάχη καθώς της παίρνει το παιδί της. "*Ἀλλ' ὧς γενέσθω... εὐγενῶς δ' ἄλγει κακοῖς ...σιγῶσα δ' εὖ τε τὰς τύχας κεκτημένη...* (*Τρωάδες* 726-7, 737).

Αυτή η γεμάτη απελπισία τραγική θεώρηση στάθηκε προφητική· ο ίδιος ο κόσμος έγινε ευριπίδειος, καθώς το χάος της Ελλάδας του 4ου αιώνα άνοιξε το δρόμο για τη μακεδονική κυριαρχία και τα μεγάλα ελληνιστικά βασίλεια. Σ' αυτό τον καινούργιο κόσμο, όπου η εξαφάνιση της αυτόνομης πόλης-κράτους μείωσε και το ανάστημα του ατόμου, όπου τα πελώρια ελληνιστικά βασίλεια διεξήγαγαν τους δυναστικούς τους πολέμους, προσηλωμένα, σαν τους ευριπίδειους θεούς, σε μια φαινομενικά ατέρμονη διαμάχη, σε αυτή την εποχή αβεβαιότητας, αμφιβολίας και αγωνίας, ο Ευριπίδης κέρδισε τελικά το χειροκρότημα και το σεβασμό που δεν γνώρισε στη διάρκεια της ζωής του. Και χάρη στην διασκευή των έργων του από το Ρωμαίο δραματουργό Σενέκα, ο οποίος μετέφερε στη λατινική λογοτεχνία την ψυχολογική του ποιητή διείσδυση, τον ρητορικό του τόνο, την εξαντλητική χρήση του τρομακτικού

και του μακάβριου και, προπαντός, τη μελαγχολική του σκέψη για τον άνθρωπο ως θύμα, είναι ο Ευριπίδης, και όχι ο Αισχύλος ή ο Σοφοκλής, ο ποιητής εκείνος που με την τραγική του μούσα επικράτησε στα χρόνια της αναβίωσης της τραγωδίας στην Ευρώπη της Αναγέννησης.

6. ΕΛΑΣΣΟΝΕΣ ΤΡΑΓΙΚΟΙ

Για μας η ελληνική τραγωδία αρχίζει με τους *Πέρσες* του Αισχύλου (472 π.Χ.) και τελειώνει με τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή και τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, δύο τραγωδίες που διδάχτηκαν μετά το θάνατο των ποιητών τους, ακριβώς πριν από το τέλος του 5ου αιώνα· η όψιμη αρχαιότητα και το Βυζάντιο μας έχουν κληροδοτήσει μια επιλογή από το έργο των τριών μεγάλων τραγικών, η οποία, αν και με υπερβολική ανεπάρκεια, αντιπροσωπεύει τη λαμπρή ακμή αυτής της αυτόχθονης αττικής τέχνης κατά την ένδοξη περίοδο της δημοκρατίας. Αλλά, φυσικά, υπήρξαν και άλλοι τραγικοί ποιητές, οι οποίοι, στα ίδια εκείνα χρόνια, συναγωνίστηκαν με τους τρεις μεγάλους. Οι περισσότεροι μας είναι γνωστοί ως στόχοι επιθέσεων του Αριστοφάνη: ο Μόρυχος, που πάθος του ήταν η μεγάλη ζωή (*βίον γενναΐον, Σφ.* 506) και, ιδιαιτέρως, τα χέλια (*Αχαρν.* 887 κ.ε.)· ο Θέογνης, οι ψυχροί στίχοι του οποίου παραβάλλονται με τα χιόνια και τους παγωμένους ποταμούς της Θράκης (*Αχαρν.* 138 κ.ε.)· και ο Μόρσιμος, για τον οποίο αναφέρεται ότι οι ρήσεις των δραμάτων του στάθηκαν αιτία να τιμωρηθούν παραδειγματικά στον κάτω κόσμο όσοι ήταν αρκετά ασύνετοι ώστε να τους αντιγράψουν — παρέμειναν βουτηγμένοι μέσα σε κοπριές μαζί με όσους ψευδόρκησαν και όσους μεταχειρίστηκαν βία εναντίον του πατέρα τους (*Βάτρ.* 151 κ.ε.). Αλλά τρεις τραγικοί του 5ου αιώνα, ο Ίων, ο Κριτίας και ο Αγάθων, απέκτησαν σημαντικό όνομα στη διάρκεια της ζωής τους και, μολονότι μας έχουν διασωθεί μόνο αποσπάσματα των έργων τους, ξεχωρίζουν σαν διακεκριμένες προσωπικότητες της λογοτεχνίας.

Ο Ίων από τη Χίο συμμετείχε για πρώτη φορά στους δραματικούς αγώνες των Διονυσίων κατά την 82η Ολυμπιάδα (451-448 π.Χ.)· κέρδισε το τρίτο βραβείο τη χρονιά κατά την οποία ο Ευριπίδης νίκησε με τον *Ιππόλυτο* (428). Σε μία περίπτωση, όταν του απονεμήθηκε το πρώτο βραβείο, λέγεται ότι κέρασε όλους τους Αθηναίους κρασί από το πατρικό του νησί. Έγραψε απομνημονεύματα σε πεζό λόγο, τις *Επιδημίες*· ένα απόσπασμα (*FGrH* 392 F6) αφηγείται μια χαριτωμένη ιστορία για τον Σοφοκλή σε ένα συμπόσιο, στη διάρκεια ενός ταξιδιού του τραγικού, ο οποίος, έχοντας εκλεγεί ένας από τους δέκα στρατηγούς, πήγαινε να βρει τον αθηναϊκό στόλο που είχε αποκλείσει τη Λέσβο. Τα αποσπάσματα των τραγωδιών του Ίωνα (οι οποίες

συμπεριλάμβαναν και έναν *Αγαμέμνονα)* είναι δυστυχώς όλα σύντομα· κανένα εκτενές χωρίο δεν μας προσφέρει μια ιδέα του ύφους του. Αλλά έχουμε μια άποψη για το ποιητικό του έργο από έναν πολύ μεταγενέστερο κριτικό, το συγγραφέα της πραγματείας *Περί Ύψους* ("Λογγίνος").

> Στη λυρική ποίηση θα προτιμούσες να ήσουν Βακχυλίδης ή Πίνδαρος και στην τραγωδία Ίων ο Χίος ή μήπως Σοφοκλής; Και στα δύο είδη οι πρώτοι είναι αψεγάδιαστοι και τεχνίτες ενός ομοιόμορφου γλαφυρού ύφους. Αντίθετα ο Πίνδαρος και ο Σοφοκλής άλλοτε βάζουν φωτιά με την ορμή τους κι άλλοτε πάλι η φλόγα τους σβήνει χωρίς λόγο και πέφτουν άχαρα. Κι όμως κανείς εχέφρων άνθρωπος δεν θα θεωρούσε όλα μαζί τα έργα του Ίωνα ισάξια με μια και μόνο τραγωδία, τον *Οιδίποδα.* (33,5)

Σε έναν θείο του Πλάτωνα, τον Κριτία, ο οποίος ως ηγετική μορφή ανάμεσα στους Τριάκοντα Τυράννους εγκαθίδρυσε καθεστώς τρόμου στην Αθήνα, μετά την υποταγή της πόλης στη Σπάρτη το 404, και σκοτώθηκε στη μάχη εναντίον της δημοκρατίας που ανορθωνόταν το 403, αποδίδουν οι πηγές μας τρία δράματα, τα οποία θεωρήθηκαν από άλλους ευριπίδεια. Για ένα άλλο έργο, τον *Σίσυφο,* έχουμε τη ρητή μαρτυρία ότι ήταν δικό του· από αυτό μας σώζεται μια σημαντική ρήση. Το ποιητικό του ταλέντο διαφαίνεται στα εντυπωσιακά αποσπάσματα της ελεγειακής του ποίησης (*IEG* II 52-6) και, εφόσον ο Πλάτων, μια φορά σε έναν πρώιμο διάλογο (*Χαρμίδης* 162d) και μια δεύτερη σε έναν όψιμο (*Κριτίας* 108b), φαίνεται να υπονοεί ότι σταδιοδρόμησε και ως τραγικός ποιητής, είναι πολύ πιθανόν ότι ο ίδιος συνέθεσε και τα τρία αμφισβητούμενα έργα: τον *Τέννη,* τον *Ραδάμανθη* και τον *Πειρίθοο.* Μας σώζονται περίπου τριάντα αποσπάσματα από τον Πειρίθοο. Πραγματευόταν τη διάσωση του Πειρίθοου και του Θησέα από τον Άδη με τη βοήθεια του Ηρακλή· ο Πειρίθοος ήταν δεμένος σε έναν πέτρινο θρόνο -μια τιμωρία για την απόπειρα απαγωγής της Περσεφόνης, και ο Θησέας έμενε πιστός στο πλάι του. Έχουμε, όπως φαίνεται, τους πρώτους 16 στίχους του έργου, μια ζωηρή δραματική εισαγωγή στην οποία ο Αιακός, ο φρουρός της πύλης του Άδη, προκαλεί τον Ηρακλή, κι αυτός αυτοσυστήνεται με καμάρι και αποκαλύπτει ότι έχει λάβει εντολή για μια ακόμα ακατόρθωτη αποστολή, την αρπαγή του Κέρβερου. Στον *Σίσυφο* ανήκει η περίφημη εκείνη ρήση για την οποία η μεταγενέστερη δοξογραφική παράδοση κατέτασσε τον Κριτία στους άθεους. Ο ίδιος ο Σίσυφος, ο πανούργος ήρωας που εξαπάτησε ακόμα και το θάνατο, περιγράφει την προέλευση της θρησκείας. Στην αρχή στη ζωή του ανθρώπου επικρατούσε αναρχία *(ἄτακτος)* ωσότου επιβλήθηκαν οι νόμοι και οι ποινές. Αλλά όταν ορισμένοι άρχισαν να παραβαίνουν τον νόμο, όχι με τη βία αλλά κρυφά, τότε κάποιος σοφός άνδρας "επινόησε για τους θνητούς το φόβο των θεών... εισήγαγε τη θεότητα... ένα αθάνατο πνεύ-

μα... που θα μπορούσε να ακούσει κάθε κουβέντα τους· και να δει κάθε πράξη τους... το πιο τερπνό δόγμα... καλύπτοντας την αλήθεια με μια ψεύτικη ιστορία..." (απ. 19 Snell).

Ο Αγάθων, ο οποίος κέρδισε το πρώτο βραβείο το 416 π.Χ. –το γλέντι γι' αυτή τη νίκη είναι το πλαίσιο όπου θα τοποθετήσει πολλά χρόνια αργότερα ο Πλάτων το *Συμπόσιό* του– φαίνεται ότι υπήρξε πολύ πιο καινοτόμος ποιητής από όσο διαφαίνεται στα σωζόμενα αποσπάσματα των έργων του, τα οποία, στο μεγαλύτερο μέρος τους, είναι ρητορικές επιδείξεις ή με έξυπνο τρόπο διατυπωμένα ηθικά αποφθέγματα. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 1451b19), αυτός πρώτος εγκατέλειψε τα μυθικά (και ιστορικά) θέματα για υποθέσεις και χαρακτήρες που είχε, στο σύνολό τους, ο ίδιος επινοήσει· επίσης (αυτ. 1456 a) ήταν ο πρώτος που εισήγαγε χορικά λυρικά άσματα τα οποία δεν είχαν καμιά απολύτως σχέση με τη δραματική πλοκή και θα μπορούσαν μάλιστα να ενταχθούν σε οποιαδήποτε τραγωδία – τα *ἐμβόλιμα*, κατά το χαρακτηρισμό του Αριστοτέλη. Σαν τον Ευριπίδη εγκατέλειψε την Αθήνα για τη Μακεδονία στα τελευταία χρόνια του μεγάλου πολέμου, καθώς η πόλη, σπρωγμένη από εσωτερικές διαμάχες και αντιμέτωπη με την προοπτική της ήττας, κατέφευγε σε όλο και πιο απελπισμένα μέτρα. Και στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη (406 π.Χ.), ο θεός Διόνυσος στέλνει, κάνοντας ένα λογοπαίγνιο με το όνομα του ποιητή, τον περίλυπο αποχαιρετισμό εκ μέρους της πόλης: "Μ' άφησε και πάει· καλός (*ἀγαθός*) ποιητής και ποθητός στους φίλους" (*Βάτρ.* 84).

Αυτοί οι στίχοι ανήκουν σε μια σκηνή η οποία, παρά την κωμική κατάσταση –ο θηλυπρεπής Διόνυσος, με την περιβολή του Ηρακλή, αντιμέτωπος με το τελείως αρρενωπό πρότυπό του–, έχει κι ένα σοβαρό τόνο· είναι ένα είδος κωμικού requiem για την τραγωδία του 5ου αιώνα. Ο Διόνυσος κατεβαίνει στον Άδη για να ξαναφέρει τον Ευριπίδη στη ζωή· χρειάζεται, λέει, έναν "έξυπνο ποιητή". Ο Ηρακλής τον ρωτά τι συμβαίνει με τους ζώντες – με τον Ιοφώντα, λ.χ., το γιο του Σοφοκλή. Ο Διόνυσος αναγνωρίζει σ' αυτόν κάποια αξία, αλλά υποψιάζεται ότι ακόμη χρησιμοποιεί έργα του πατέρα του – ένας λόγος για να καθυστερήσει λίγο ακόμα την κρίση του και, επίσης, για να μην ανεβάσει από τον Άδη τον Σοφοκλή αντί του Ευριπίδη. Ο Αγάθων έχει φύγει, ο Ξενοκλής (ο οποίος στους δραματικούς αγώνες του 415, στους οποίους συμμετείχε και ο Ευριπίδης με τις *Τρωάδες*, κέρδισε το πρώτο βραβείο) αποδοκιμάζεται με αναθεματισμό, ο Πυθάγγελος περιφρονείται και ο εσμός των θηλυπρεπών νεαρών που παράγουν φλύαρες κωμωδίες σε ευριπίδειο ύφος, απορρίπτεται με μια χαρακτηριστικά αριστοφανική πνευματώδη μεταφορά: «χαλασοτέχνες· αν η άδεια τους δοθεί να παίξουν κάτι, πετούν μια κατουρλιά στην τραγωδία για μια φορά, κι από 'δω πάνε κι άλλοι. Μα γόνιμος ποιητής δε βρίσκεται ένας..." (*Βάτρ.* 93 κ.ε.).

Αυτή η θλιβερή αποτίμηση από το θεό των δραματικών αγώνων φαίνεται ότι στάθηκε προφητική. Σε όλο τον 4ο αιώνα, καινούριοι τραγικοί ποιητές διαγωνίζονταν στα Διονύσια και τα Λήναια, αλλά, μολονότι αποδείχθηκαν πολύ παραγωγικοί (ο Αστυδάμας, όπως πληροφορούμαστε, έγραψε 240 δράματα, ο Καρκίνος ο νεότερος 160), δεν κέρδισαν την εκτίμηση των επόμενων γενεών ώστε να εξασφαλιστεί η διάσωση των έργων τους. Πολλούς τους αναφέρει και ορισμένους τους επαινεί ο Αριστοτέλης, και γενικά τους εκτιμούσαν στην εποχή τους· μάλιστα ο Αστυδάμας (ο οποίος κέρδισε την πρώτη του νίκη το 372) τιμήθηκε με ένα χάλκινο άγαλμα στο θέατρο, δέκα χρόνια πριν από την απότιση ανάλογης τιμής στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη από τον Αθηναίο πολιτικό Λυκούργο. Όταν του ζήτησαν να συνθέσει το επίγραμμα για το άγαλμα, έγραψε κάτι τόσο αυτοεγκωμιαστικό ώστε το όνομά του έγινε παροιμία: "εγκωμιάζεις τον εαυτό σου, όπως έκανε κάποτε και ο Αστυδάμας". Τα ισχνά αποσπάσματα ελάχιστα εξηγούν τη μεγάλη του δημοτικότητα. Ο Πλούταρχος επιλέγει να μνημονεύσει τον *Έκτορά* του, αλλά το μόνο βέβαιο απόσπασμα αυτού του δράματος πολύ λίγο αιτιολογεί την επιλογή του. Είναι αναμφίβολο ότι εδώ έχουμε τη δραματοποίηση μιας περίφημης ομηρικής σκηνής, της συνάντησης του Έκτορα με την Ανδρομάχη· ο Έκτορας λέει σε έναν υπηρέτη: "πάρε το κράνος, να μη φοβηθεί το παιδί" (απ. 2 Snell), κι αυτή η εκλογή του θέματος, μολονότι αποδεικνύει περίτρανα την αυτοπεποίθηση του Αστυδάμαντα, δημιουργεί αμφιβολίες για την κρίση του.

Οι μεγάλοι τραγικοί ποιητές του 5ου αιώνα φαίνεται ότι απέφευγαν μια τέτοια άμεση αναμέτρηση με τον Όμηρο στα δικά του εδάφη· όσο κι αν άντλησαν σε μεγάλο βαθμό τα θέματά τους από τα ποιήματα του επικού κύκλου, σπάνιες είναι οι διασκευές υλικού της *Ιλιάδας* ή της *Οδύσσειας*[1]. Αλλά έχουμε μέσα στο ευριπίδειο corpus ένα δράμα, τον *Ρήσο*, το οποίο αποτελεί μια δραματική εκδοχή των γεγονότων της 10ης ραψωδίας της *Ιλιάδας*: την αιχμαλώτιση του Τρώα κατασκόπου Δόλωνα από τον Οδυσσέα και τον Διομήδη και την επιτυχημένη επιδρομή τους στο τρωικό στρατόπεδο, όπου σκοτώνουν τον Ρήσο, τον νεοαφιχθέντα Θρακιώτη σύμμαχο της Τροίας. Η απόδοση αυτού του δράματος στον Ευριπίδη αμφισβητήθηκε στην αρχαιότητα, και η σχετική διαμάχη συνεχίζεται ως τα χρόνια μας. Αν είναι ευριπίδειο, η σπανιότητα των αναλύσεων στον τρίμετρο επιβάλλει μια πρώιμη χρονολόγηση (πριν από την *Άλκηστη*). Από την άλλη πλευρά, πολλά στοιχεία του ύφους και της σκηνικής δράσης μαρτυρούν ότι, αν πράγματι είναι έργο του Ευριπίδη, θα πρέπει να ανήκει σε μια πολύ μεταγενέστερη περίοδο της

1. Οι χαμένες τραγωδίες *Έκτορος λύτρα* του Αισχύλου και *Ναυσικά* του Σοφοκλή ανήκουν στις εξαιρέσεις.

καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας. Αλλά είναι πολύ πιθανότερο ότι γράφτηκε τον 4ο αιώνα. Ο μεγάλος αριθμός ομιλούντων προσώπων (έντεκα, πβ. *Φοίνισσες*) σε ένα έργο που αποτελεί τη συντομότερη σωζόμενη τραγωδία (996 στίχοι), η γοργή διαδοχή σύντομων σκηνών, η ολοσχερής απουσία αποφθεγματικών ρήσεων, οι περίπλοκες είσοδοι και έξοδοι στους στίχους 565-681, η εμφάνιση της θεάς Αθηνάς στο ρόλο της Αφροδίτης προκειμένου να εξαπατήσει τον Πάρη, το γεγονός ότι η δράση στο σύνολό της εκτυλίσσεται τη νύχτα – όλα αυτά, και ορισμένα άλλα, μοιάζουν να μαρτυρούν μια μετακλασική περίοδο της τραγωδίας, μια περίοδο που εγκατέλειψε το κλασικό ιδεώδες της καλλιτεχνικής οικονομίας χάριν του πλούτου και της ποικιλίας των μεμονωμένων συναρπαστικών σκηνών. Ο *Ρήσος* μοιάζει να ακολουθεί αυτό το ιδεώδες της *ποικιλίας*, η οποία θεωρείται κανόνας για τον τραγικό ποιητή σε ένα απόσπασμα σατυρικού δράματος του Αστυδάμαντα: "ο έξυπνος ποιητής πρέπει να προσφέρει στους θεατές του πλούσια ποικιλία, σαν να ήταν ένα πλούσιο δείπνο"[1].

Ο Θεοδέκτας, φίλος και μαθητής του Αριστοτέλη, ήταν ρήτορας και συγχρόνως τραγικός ποιητής, συγγραφέας πενήντα δραμάτων: είναι ίσως σημαντικό ότι τρία από τα χωρία στα οποία τον παραθέτει ο Αριστοτέλης απαντούν στη *Ρητορική* και ένα στα *Πολιτικά*. Περίπου 65 στίχοι του μας σώζονται· επειδή, δυστυχώς, οι περισσότεροι προέρχονται από την ανθολογία ηθικών αποφθεγμάτων που συμπίλησε ο Στοβαίος, η γενική εντύπωση που αποκομίζουμε είναι ότι χαρακτηρίζονται από ευγλωττία στην έκφραση των συναισθημάτων και από δεξιοτεχνία στη στιχουργία τους. Ο Αθήναιος, όμως, μας διασώζει μια νέα επεξεργασία ενός αριστοτεχνικού χωρίου του Ευριπίδη, πού είχε ήδη μιμηθεί ο Αγάθων: την περιγραφή από έναν αγράμματο βοσκό των γραμμάτων του ονόματος του Θησέα (απ. 6 Snell)· και ο Στράβων παραθέτει ένα απόσπασμα στο οποίο ο Θεοδέκτας αποδίδει τη μαύρη επιδερμίδα και τα σγουρά μαλλιά των Αιθιόπων στην επίδραση του ήλιου (απ. 17 Snell).

Ο Καρκίνος επίσης αναφέρεται στην *Ποιητική* (1455a26), αλλά για το γεγονός ότι κατά τη σύνθεση τουλάχιστον ενός από τα δράματά του δεν φρόντισε να αναπαραστήσει νοερά τη σκηνική δράση: φαίνεται ότι έγραψε μια σκηνή η οποία στην ανάγνωση και στην απαγγελία δεν δημιουργούσε κανένα απολύτως πρόβλημα, αλλά πάνω στη σκηνή του θεάτρου παρουσιάζει μια εξόφθαλμη αντίφαση. Ο Αριστοτέλης επίσης αναφέρει ότι ο Καρκίνος χρησιμοποίησε σημεία αναγνωρισμού στον *Θυέστη* (1454b23), και από τη *Ρητορική* (1400b9) μαθαίνουμε ότι η Μήδειά του δικάστηκε για το φόνο των παιδιών της κι ότι υπερασπίστηκε με τον τρόπο των σοφιστών τον εαυτό της. Δεν μας σώζονται περισσότεροι από είκοσι στίχοι του, αλλά ένα πρόσφατο

1. Απ. 4 Snell. Το ευπολίδειο μέτρο όμως μοιάζει να υποδεικνύει κωμική προέλευση.

παπυρικό εύρημα μαρτυρεί ότι, στα μάτια των συγχρόνων του, ο Καρκίνος είχε σχεδόν την αξία ενός κλασικού συγγραφέα. Στην *Ασπίδα* του Μενάνδρου, ο δούλος Δάος υποκρίνεται τον κυριευμένο από απελπισία άνθρωπο που έχει πληροφορηθεί το θάνατο του κυρίου του: αραδιάζει μια σειρά τραγικών κοινότοπων φράσεων, στην οποία ένα παράθεμα από τον Αισχύλο το ακολουθούν οι στίχοι: "ο Καρκίνος λέει: μέσα σε μια μέρα ο θεός κάνει τον ευτυχισμένο άνθρωπο δυστυχισμένο" (417 κ.ε.).

Ο Δάος παραθέτει και ένα στίχο ενός άλλου τραγικού ποιητή εκείνης της εποχής τον οποίο μνημονεύει ο Αριστοτέλης – του Χαιρήμονα (411). Ο Αριστοτέλης τον αναφέρει ως έναν από τους *άναγνωστικούς*, κάτι που θεωρήθηκε ότι σημαίνει πως έγραψε τα έργα του για ανάγνωση ή απαγγελία, και όχι για θεατρική διδασκαλία. Τα συμφραζόμενα, όμως, (*Ρητ.* 1413b8 κ.ε.), υποδηλώνουν ότι ο Αριστοτέλης εννοεί απλώς ότι ο Χαιρήμων, σε αντίθεση με τους περισσότερο ρητορικούς ομοτέχνους του, ήταν εξίσου εντυπωσιακός στην ανάγνωση (*ἐν ταῖς χερσίν*) όπως και στη σκηνή του θεάτρου[1]. Το ύφος του χαρακτηρίζεται *ἀκριβές*, και τα αποσπάσματά του (περίπου 75 στίχοι) δείχνουν μια αφθονία λεπτομερειών στην περιγραφή και μια ιδιαίτερη έμφαση στο χρώμα, έμφαση που μοιάζει σχεδόν αλεξανδρινή. Η περίφημη περιγραφή (απ. 14 από τον *Οινέα*) κοριτσιών που αναπαύονται μετά το διονυσιακό χορό τους (εμπνευσμένη από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, 678 κ.ε.) δίνει μια ιδέα του ζωηρά παραστατικού και αισθησιακού του στοιχείου.

> Η μια τους ήταν ξαπλωμένη με λυμένη την τιράντα της αποκαλύπτοντας στο φως του φεγγαριού το μαστό της· μια δεύτερη πάνω στο χορό φανέρωνε τον αριστερό γλουτό της – γυμνή στα βλέμματα του αέρα ήταν μια ζωντανή ζωγραφιά... Μια άλλη πάλι άφηνε να φανούν γυμνά τα όμορφα χέρια της καθώς αγκάλιαζε τον τρυφερό λαιμό μιας κοπέλας... καί τέλος μια άλλη με ανοιχτό το φόρεμά της φανέρωνε το μηρό της κάτω από τις πτυχές.

Μια νότα κωμικής παραφωνίας αντηχεί μέσα από τα τραγικά αποσπάσματα του Διονύσιου, του τυράννου των Συρακουσών (δεν αναφέρεται από τον Αριστοτέλη), ο οποίος, όπως πληροφορούμαστε, κέρδισε ένα πρώτο βραβείο στην Αθήνα το 367. Με βάση τη γενική περιφρόνηση που εκφράζουν για την ποίησή του οι μεταγενέστεροι συγγραφείς, αυτή η διάκριση θά πρέπει να ήταν μια πολιτική χειρονομία καλής θέλησης εκ μέρους των Αθηναίων. Μολονότι αγόρασε τις πινακίδες όπου υποτίθεται ότι έγραφε ο Αισχύλος, δεν μπόρεσε να βρει κάποια καλύτερη ιδέα από εκείνη που του ενέπνευσε τον

1. IG^2 V 2118 μαρτυρεί την ερμηνεία του *Αχιλλέα Θερσιτοκτόνου* του Χαιρήμονα από έναν αθλητή-ηθοποιό τον 3ο αιώνα.

γεμάτο πάθος στίχο: *οἴμοι γυναῖκα χρησίμην ἀπώλεσα* (απ. 10 Snell). Κι αναρωτιέται κανείς τι σκεφτόταν το κοινό, όταν ένα από τα πρόσωπά του δήλωνε: "Γιατί η τυραννία είναι η μητέρα της αδικίας" (απ. 4 Snell).

Ένας άλλος τραγικός ποιητής που δεν μνημονεύεται από τον Αριστοτέλη (η σταδιοδρομία του όμως είναι πιθανόν ότι αρχίζει μετά το θάνατο του φιλοσόφου) είναι ο Μοσχίων, για τον οποίο θα θέλαμε να είχαμε περισσότερες πληροφορίες. Αναβίωσε μια παλιά μόδα – το ιστορικό δράμα (βλ. σ. 351 κ.ε.): έχουμε ένα τρίστιχο απόσπασμα από τον *Θεμιστοκλή* του, και ένα από τα δράματά του, οι *Φεραῖοι*, πραγματευόταν το θάνατο του Ιάσονα, του αμείλικτου τυράννου των Φερών στη Θεσσαλία. Το πιο ενδιαφέρον απόσπασμα (6) είναι μια ρήση 33 στίχων, η οποία αποτελεί τη νεότερη παραλλαγή ενός θέματος που συχνά πραγματεύτηκαν οι Αθηναίοι συγγραφείς – την ιστορία της ανθρώπινης προόδου· η ρήση του Προμηθέα (*Προμηθεύς Δεσμώτης* 436 κ.ε.), το περίφημο πρώτο στάσιμο της *Αντιγόνης*, η ρήση του Θησέα στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη (201 κ.ε.), ακόμη και ο λόγος του Κριτία για την εφεύρεση της θρησκείας, ανήκουν όλα σε αυτή την παράδοση. Η παραλλαγή του Μοσχίωνα ακολουθεί καταρχήν τα γνωστά χνάρια: οι άνθρωποι ζούσαν σαν θηρία στις σπηλιές, χωρίς αγαθά όπως το σιτάρι, το κρασί και τα μέταλλα· αλλά μια νέα, εντυπωσιακή λεπτομέρεια προστίθεται σε αυτή την περιγραφή της πρωτόγονης φάσης του ανθρώπου -ο κανιβαλισμός. "Ο αδύνατος ήταν τροφή του δυνατού". Τελικά, η πάροδος του χρόνου έφερε την εποχή των ανακαλύψεων που μεταμόρφωσαν την ανθρώπινη ζωή και οι οποίες οφείλονταν είτε στη σκέψη του Προμηθέα είτε στην ανάγκη είτε στη "μακρόχρονη εμπειρία που έχει τη φύση δάσκαλο". Ανάμεσα στα στοιχεία του πολιτισμού είναι ο θεσμός της ταφής των νεκρών· αυτό είναι προφανώς το σημείο στο οποίο θέλει να καταλήξει η ρήση στο πλαίσιο της δραματικής κατάστασης που παρουσιάζει αυτή η τραγωδία (ο τίτλος της οποίας μας είναι άγνωστος). Οι τρίμετροι είναι κανονικοί, σε υπερβολικό μάλιστα βαθμό, αφού οι νεωτερισμοί του Ευριπίδη είχαν πλέον εγκαταλειφθεί· στους 33 στίχους δεν υπάρχουν καθόλου αναλύσεις.

Μολονότι η τραγωδία συνέχισε τη ζωή της στην Αθήνα και σε άλλα μέρη σε όλο τον 3ο π.Χ. αιώνα και ακόμη αργότερα (η νεότερη επιγραφή που αναφέρει μια νίκη με «νέα τραγωδία» ανήκει στη δεκαετία του 20 π.Χ)[1], δεν γνωρίζουμε τίποτα άλλο εκτός από ονόματα. Από όλη αυτή την περίοδο, από την Αθήνα και τα θέατρα που χτίζονταν σε ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο στη διάρκεια του 4ου και των επόμενων αιώνων, από τις ευρύτατα γνωστές δραστηριότητες των θιάσων "των τεχνιτών του Διονύσου" στον ελ-

1 *Fouilles de Delphes* III 2, 67 "Ο Θρασυκλής ο Αθηναίος... συμμετείχε σε δραματικό αγώνα στην Αθήνα με μια τραγωδία και νίκησε..." (177 Snell).

ληνιστικό κόσμο, ακόμη και από την Αλεξάνδρεια, όπου η επονομαζόμενη Πλειάδα παρουσίαζε μεγάλο αριθμό τραγωδιών (ο Λυκόφρων λέγεται ότι έγραψε 46 ή 64, ο Φίλικος 42), έχουμε λιγότερους από 50 στίχους που θεωρήθηκαν άξιοι να διασωθούν. "Τίποτα άλλο στην ιστορία της παράδοσης του αρχαίου ελληνικού δράματος", για να παραθέσουμε τον Sir Denys Page, "δεν είναι περισσότερο αξιοσημείωτο από την πρώιμη, ολική και μόνιμη έκλειψη της ελληνιστικής τραγωδίας"[1].

1. Page (1951*c*) 37.

11
ΤΟ ΣΑΤΥΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

Στις κλασικές δραματικές παραδόσεις φαίνεται να επανέρχεται συχνά η τάση να παρουσιάζει κανείς το σοβαρό δράμα από τη μια πλευρά και τη φάρσα, με την ευρύτερη σημασία του όρου, από την άλλη σε άμεση αντιπαράθεση. Κατά τον ίδιο περίπου τρόπο που η ρωμαϊκή τραγωδία ακολουθούνταν από exodia* (συνήθως Ατελλανές φάρσες), τα έργα του γιαπωνέζικου θεάτρου Νο από Kyogen και η ελισαβετιανή τραγωδία από jigs**, έτσι, τουλάχιστον για το μεγαλύτερο μέρος του 5ου αιώνα, οι τρεις τραγωδίες μιας τριλογίας συνοδεύονταν από ένα σατυρικό δράμα, γραμμένο από τον ίδιο ποιητή, με μόνη γνωστή εξαίρεση την *Άλκηστη* του Ευριπίδη (438 π.Χ.), η οποία παρουσιάστηκε στη θέση ενός σατυρικού δράματος.

Τα περισσότερα σατυρικά δράματα χάθηκαν στην αρχαιότητα· μόνο ο *Κύκλωψ* του Ευριπίδη σώζεται στη χειρόγραφη παράδοση. Οι σύγχρονες όμως παπυρικές ανακαλύψεις έχουν αυξήσει πολύ τις γνώσεις μας γι' αυτό το είδος δράματος.

Τα κυριότερα γνωρίσματα του σατυρικού δράματος είναι:

(1) Μόνιμη χρήση χορού σατύρων· οι σάτυροι είναι μικρόσωμα πλάσματα της φύσης, τράγοι κατά το ένα μισό και άνθρωποι κατά το άλλο, απλοϊκοί και συχνά κωμικά γκροτέσκοι. Κανονικά συνοδεύονται από τον πατέρα τους, τον Σιληνό, ο οποίος είναι αυτόνομο δραματικό πρόσωπο, αλλά συγχρόνως συμπεριφέρεται και ως εκπρόσωπος του χορού.

(2) Χρήση μυθολογικών υποθέσεων, και παρωδία της μυθολογίας, πράγμα που αποτελεί την κυριότερη πηγή του κωμικού στοιχείου.

(3) Απουσία ανοιχτής ή λανθάνουσας σάτιρας σύγχρονων προσώπων και γεγονότων.

(4) Χρήση της ίδιας γλώσσας, των ίδιων μέτρων και των ίδιων δραματουργικών τρόπων με την τραγωδία, προσαρμοσμένων στις ιδιαίτερες ανάγκες του είδους· περιστασιακή χρήση της καθομιλούμενης γλώσσας, βωμολοχιών, επιδεικτικών ορχήσεων κλπ. Υπάρχει μια κάπως μεγαλύτερη μετρική

* 'Εξόδια: είδος δραματοποιημένης σάτιρας, που κανονικά αποτελούσε μέρος της Ατελλανής φάρσας, αλλά στην αυτοκρατορική εποχή υπάρχει ως χωριστή παράσταση μετά τις τραγωδίες.

** = ζωηρούς χορούς.

ελευθερία από ό,τι στην τραγωδία: ο νόμος του Porson ορισμένες φορές παραβιάζεται και οι ανάπαιστοι εμφανίζονται και πέρα από την πρώτη θέση στον ιαμβικό στίχο.

(5) Χρήση συγκριτικά περιορισμένων στερεότυπων καταστάσεων, θεμάτων και χαρακτήρων.

(6) Τυπικά ζωηρό ύφος, με περιστασιακή χρήση χονδροειδών αστείων και χυδαιότητας.

(7) Σχετική συντομία στην έκταση, όπως στον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη (ελάχιστα μεγαλύτερος από 700 στίχους).

(8) Οι μαρτυρίες που έχουμε μοιάζουν να υποδηλώνουν ότι τα σατυρικά δράματα ορισμένες φορές παρωδούσαν στοιχεία των τραγωδιών που είχαν προηγηθεί.

Ο Δημήτριος, *Περί ερμηνείας* 169, περιγράφει το σατυρικό δράμα ως «παίζουσα τραγωδία», ένα θαυμάσιο χαρακτηρισμό για τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του κωμικού στοιχείου στο σατυρικό δράμα, που αντλείται κυρίως από την ευτράπελη επαναχρησιμοποίηση της γλώσσας και της δραματουργίας της τραγωδίας, από την παρωδία του ίδιου με εκείνην μυθολογικού κόσμου, κατοικημένου από τους ίδιους θεούς και τους ίδιους ήρωες, και από την παράλογη εικόνα που δημιουργείται με την εισβολή του Σιληνού και των σατύρων σε αυτό τον κόσμο. Σε ένα μεγάλο βαθμό, λοιπόν, το κωμικό στοιχείο του σατυρικού δράματος συνίσταται στη διακωμώδηση της τραγωδίας, με σκοπό, φυσικά, να προσφέρει την ανακούφιση του γέλιου.

Αυτή η ευτράπελη υπονόμευση της τραγωδίας προσλαμβάνει πολλές μορφές. Το σατυρικό δράμα παρουσιάζει πάνω από όλα μια κωμωδία παράλογων καταστάσεων. Οι σάτυροι είναι στοιχεία της φύσης, μυστηριώδεις και υπάνθρωποι, μονίμως απασχολούμενοι με την άμεση ικανοποίηση των σαρκικών τους επιθυμιών, τεμπέληδες, αλαζόνες όταν είναι σίγουροι για τον εαυτό τους, άνανδροι στην αντίθετη περίπτωση. Σε έναν σατυρικό *Οινέα*, ή ίσως *Σχοινέα*, έργο πιθανόν του Σοφοκλή, παρουσιάζονται για να συμμετάσχουν σε έναν αθλητικό αγώνα (βραβείο του οποίου είναι το χέρι της κόρης του βασιλιά) με την ακόλουθη περιγραφή του εαυτού τους:

> Είμαστε παιδιά των νυμφών, υπηρέτες του Βάκχου και γείτονες των θεών. Κάθε αξιόλογη τέχνη βρίσκεται μέσα στις δυνατότητές μας: ακόντιο, πάλη, ιπποδρομία, δρόμος, πυγμαχία, αγώνες δοντιών και λαβές κάτω από τη μέση· γνωρίζουμε τραγούδια με μουσική, γνωρίζουμε χρησμούς κατανοητούς –κι όχι χαλκευμένους–, ξέρουμε να ελέγχουμε τα φάρμακα, να μετρούμε τον ουρανό, να χορεύουμε και μπορούμε να μιλήσουμε για τον κάτω κόσμο. Ποια από αυτές τις γνώσεις είναι άχρηστη; Κι εσύ θα μπορείς να επιλέξεις όποια επιθυμείς αν μου δώσεις την κόρη σου.

Σχεδόν μονίμως αυτοί οι σάτυροι εισάγονται σε μια μυθολογική κατάσταση στην οποία δεν έχουν καμιά νόμιμη θέση, δημιουργώντας μια δυσαρμονία, η οποία καταρχήν είναι παράλογη και αστεία και η οποία επιδέχεται περαιτέρω εκμετάλλευση. Ένα περιστατικό το οποίο στην *Οδύσσεια* χαρακτηρίζεται από φρικαλεότητες και τρόμο και από τα πάθη συμπαθητικών ηρώων, και το οποίο χρησιμεύει ως αλληγορία για τη βαρβαρότητα και τον πολιτισμένο κόσμο, δραματοποιείται από τον Ευριπίδη στον *Κύκλωπα*. Αυτές οι αξίες διατηρούνται στο δράμα, αλλά η παρουσία του Σιληνού και των σατύρων προσφέρει διαρκώς ένα κωμικό αντίβαρο. Έτσι, λ.χ., όταν ο Οδυσσέας προσπαθεί να μεθύσει τον Πολύφημο, ο Σιληνός επιδιώκει διαρκώς να του κλέψει το κρασί, ενώ οι σάτυροι προσφέρουν την κωμικά αδέξια βοήθειά τους στον Οδυσσέα, όταν αυτός ετοιμάζεται να τυφλώσει το τέρας. Η παρουσία του χορού των σατύρων επιτελεί και μια ακόμη λειτουργία σε αυτό όπως και σε παρόμοια δράματα. Προσδίδουν μια κωμική διάσταση σε μια κατά τα άλλα καταθλιπτική κατάσταση και με αυτόν τον τρόπο υποδεικνύουν στους θεατές ότι δεν πρέπει να πάρουν τα βάσανα του Οδυσσέα πολύ σοβαρά. Έτσι όταν ο ήρωας αποβιβάζεται στο νησί των Κυκλώπων, βλέπει τους σατύρους και με δικαιολογημένη έκπληξη διαπιστώνει ότι βρέθηκε σε μια διονυσιακή χώρα: "Φαίνεται ότι εισβάλαμε στην πόλη του Βρομίου!"(99).

Η κωμική επίθεση κατά της τραγωδίας από το σατυρικό δράμα παίρνει πολλές μορφές. Μία τεχνική είναι η δημιουργία προς στιγμήν ενός κλίματος που θυμίζει τραγωδία, και αμέσως μετά ακολουθεί η ηθελημένη διάλυσή του. Στον *Κύκλωπα* ο Οδυσσέας κάνει μια επιβλητική και απολύτως σοβαρή έκκληση στον Πολύφημο να τους ευσπλαχνιστεί, και έπειτα ο Σιληνός παρεμβαίνει με ένα από εκείνα τα χαρακτηριστικά βλακώδη σχόλιά του (313-15). Με τον ίδιο τρόπο στους *Δικτυουλκούς* του Αισχύλου ο Σιληνός προσπαθεί να εξαναγκάσει τη Δανάη να τον παντρευτεί (η σκηνή αυτή ίσως παρωδούσε μια σοβαρή δραματική κατάσταση στην τραγωδία *Πολυδέκτης*), κι εκείνη απαγγέλλει ένα λόγο που αποτελεί αντίγραφο σε μικρογραφία του θρήνου της τραγικής ηρωίδας (773-85). Αλλά έπειτα καταλήγει με το καταφανώς παράταιρο "αυτά είναι όσα έχω να πω".

Οι ήρωες της τραγωδίας αντιμετωπίζονται συχνά κωμικά. Ο ήρωας ή ο "κακός", τα χαρακτηριστικά των οποίων προβάλλονται μεγεθυσμένα στην τραγωδία, επιστρέφουν στο σατυρικό δράμα είτε ως σοβαρά πρόσωπα μέσα σε ένα περιβάλλον τέλειου παραλογισμού, εξαιτίας του οποίου η δική τους σοβαρότητα φαντάζει κωμικά αταίριαστη, είτε ως κωμικές μορφές. Η πρώτη τεχνική εφαρμόζεται στον *Κύκλωπα*. Ο Οδυσσέας παρουσιάζεται με απόλυτο σεβασμό, αλλά το γέλιο προκαλείται από το γεγονός ότι, παρά την αρχική του δήλωση ότι βρέθηκε στο βασίλειο του Βάκχου, συμπεριφέρεται με υπερβολική σοβαρότητα σε μια κατάσταση που κάθε άλλο παρά σοβαρή μας

φαίνεται: ο Κύκλωπας δεν είναι στην πραγματικότητα τίποτα περισσότερο από έναν ψευτοαπειλητικό μπαμπούλα ενός παραμυθιού. Σε άλλα σατυρικά δράματα οι παραδοσιακοί Έλληνες ήρωες μπορούν να παρουσιάζονται ως κωμικές και γκροτέσκες μορφές. Έτσι στο *Σύνδειπνον*[1] του Σοφοκλή οι Αχαιοί πολέμαρχοι αρχίζουν έναν κωμικά υποβαθμισμένο καυγά στη διάρκεια ενός δείπνου, κι ένας από αυτούς, πιθανόν ο Οδυσσέας, δέχεται το περιεχόμενο ενός δοχείου νυκτός στο κεφάλι του. Ο Ηρακλής ήταν μια οικεία μορφή των σατυρικών δραμάτων και συχνά παρουσιαζόταν σαν γαργαντούας -με τη σκέψη του αποκλειστικά στο φαΐ, το ποτό και τις γυναίκες.

Αν το σατυρικό δράμα δείχνει μια κωμική αντιμετώπιση των επιφανών ηρώων της τραγωδίας, και ίσως και του ηρωικού ιδεώδους της με μια κάπως γενικότερη έννοια, με τον ίδιο τρόπο περιγελά και κάποιες από τις χαρακτηριστικές στάσεις της. Η τραγωδία, λ.χ., παρουσιάζει με ανεκτικότητα το συνδυασμό εξυπνάδας και απάτης -με προφανέστερο παράδειγμα τα έργα πλεκτάνης του Ευριπίδη *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και *Ελένη*, τα οποία έχουν κι άλλα σημαντικά κοινά με το σατυρικό δράμα, και είναι πιθανόν ότι και αυτά, όπως και η *Άλκηστη*, κατείχαν τη θέση σατυρικού δράματος (πβ. σ. 467). Σε άλλη περίπτωση, όταν ένας έξυπνος άνθρωπος εμφανίζεται στην τραγωδία, χαρακτηρίζεται ως άτομο επικίνδυνο και ηθικά ανερμάτιστο. Μπορεί κανείς να θυμηθεί τον ανώνυμο δημαγωγό στον *Ορέστη* του Ευριπίδη και προπαντός τον Οδυσσέα σε έργα σαν τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή ή την *Εκάβη* και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη. Αλλά σε πολλά σατυρικά δράματα, όπως στους *Ιχνευτές* και τον *Ίναχο* του Σοφοκλή ή στον *Αυτόλυκο*, τον *Σίσυφο* και τον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη, η πλοκή στηρίζεται σε μια ύπουλη διαστρέβλωση της πραγματικότητας, και ο έξυπνος ή πανούργος είναι συχνά ο ήρωας. Πολλά σατυρικά δράματα έχουν περίτεχνες πλοκές για την υπερνίκηση δράκων, τεράτων κι άλλων εκπροσώπων του κακού και παμπόνηρα σχέδια κλοπής και απάτης, κι έχουμε κάθε λόγο να πιστεύουμε ότι οι πράξεις αυτές αντιμετωπίζονταν με ανεκτικότητα ή ακόμη και με θαυμασμό. Στους Έλληνες πάντα άρεζαν οι μύθοι που μιλούσαν για απάτες, και το σατυρικό δράμα φαίνεται συχνά να ακολουθεί αυτή την τάση. Επιπλέον, ήρωας πολλών σατυρικών δραμάτων ήταν συχνά κάποιος δολοπλόκος σαν τον Οδυσσέα (ο οποίος είναι τόσο συχνά ο ήρωας στο σατυρικό δράμα όσο είναι ο "κακός" στην τραγωδία), τον Αυτόλυκο, τον Σίσυφο και τον προστάτη θεό της κλοπής και της απάτης, τον Ερμή. Άλλες μυθολογικές μορφές γνωστές για την εξυπνάδα τους θα μπορούσαν επίσης να χρησιμοποιηθούν στο ρόλο του δολοπλόκου

1. Οι αρχαίες μαρτυρίες ταλαντεύονται ανάμεσα στο *Σύνδειπνον* και στους *Συνδείπνους*. Αν πρόκειται για σατυρικό δράμα, ο πιθανότερος τίτλος είναι το *Σύνδειπνον*, αφού οι *Σύνδειπνοι* θα συνεπάγονταν έναν χορό όχι σατύρων αλλά Αχαιών.

στα σατυρικά δράματα, σαν τον Οιδίποδα στη *Σφίγγα* του Αισχύλου και τον Προμηθέα στον επίσης αισχύλειο *Προμηθέα πυρκαέα.* (Γνωρίζουμε ότι ο Προμηθέας παρουσιαζόταν σαν ένας απατεώνας σε ορισμένες κωμωδίες: πβ. Αριστοφάνης, απ. 645 και Εύπολης, απ. 456 Κ.). Με τον ίδιο τρόπο, τα πολλά ηθικά ελαττώματα του Σιληνού και των σατύρων φαίνεται ότι αντιμετωπίζονται τουλάχιστον με ανεκτικότητα κι όχι επικριτικά, μια έντονη αντίθεση με τις ηθικές αξίες της τραγωδίας.

Η τάση να χρησιμοποιείται το σατυρικό δράμα για τη διακωμώδηση της τραγωδίας, ως μέσο ανακούφισης από την ένταση και την αγωνία που δημιουργεί εκείνη, οδηγήθηκε στη λογική της ολοκλήρωση σε περιπτώσεις όπου το σατυρικό δράμα αποσκοπούσε στην παρωδία στοιχείων των τραγωδιών της προτασσόμενης τριλογίας. Αυτό είναι εμφανέστερο στα σατυρικά δράματα του Αισχύλου, στα οποία το κύριο πρόσωπο της τριλογίας επανεμφανίζεται σε μια κωμική κατάσταση στο σατυρικό δράμα που ακολουθεί. Έτσι, λ.χ., ο Λυκούργος εμφανιζόταν και στη *Λυκούργεια* τριλογία και στον *Λυκούργο σατυρικό* που τη συνόδευε, και ο Οιδίπους στην *Οιδιπόδεια* αλλά και στη *Σφίγγα σατυρική.* Με μια παραλλαγή αυτής της τεχνικής διακωμώδησης της τραγωδίας, το σατυρικό δράμα παρουσιάζει ένα κωμικό αντίβαρο όχι ενός τραγικού ήρωα, αλλά μιας δραματικής κατάστασης, η οποία στην τραγωδία ή στην τριλογία είχε παρουσιαστεί με σοβαρότητα, όπως συμβαίνει στην *Αμυμώνη,* τό σατυρικό δράμα που διδάχθηκε μαζί με την τριλογία των *Δαναΐδων,* στην οποία περιλαμβάνονταν και οι σωζόμενες *Ικέτιδες.* Η Αμυμώνη καταδιωκόμενη από σατύρους που ήθελαν να την βιάσουν κάνει έκκληση για βοήθεια στον Ποσειδώνα (πβ. Υγίνος *Fab.* 169, 169A Rose) και βρίσκει σ' αυτόν έναν προστάτη. Αυτό αποτελεί παράλληλο της κατάστασης των Δαναΐδων στις *Ικέτιδες.* Με τον ίδιο τρόπο, οι *Δικτυουλκοί* ίσως να είχαν διδαχθεί με την τριλογία του Περσέα στην οποία περιλαμβάνονταν η τραγωδία *Πολυδέκτης,* κι έχουμε ήδη αναφέρει ότι η προσπάθεια του Σιληνού να παντρευτεί τη Δανάη ίσως να παρωδεί εκείνη του Πολυδέκτη στην τραγωδία.

Είναι πιθανόν ότι η σύνθεση σατυρικών δραμάτων που παρωδούσαν τις τραγωδίες της τριλογίας διατηρήθηκε και μετά την εποχή του Αισχύλου. Ο *Αίας* και οι *Ιχνευτές* του Σοφοκλή συνήθως χρονολογούνται στο μέσο ή στο τέλος της δεκαετίας του 440, και αρκετές ομοιότητες ανάμεσα σε αυτά τα έργα υποδηλώνουν ότι γράφτηκαν μαζί και ότι οι *Ιχνευτές* παρωδούν στοιχεία του *Αίαντα.* Η περιγραφή του Απόλλωνα στους *Ιχνευτές* ο οποίος ψάχνει το χαμένο κοπάδι του και τον κλέφτη είναι φανερό ότι θυμίζει τον Οδυσσέα που ψάχνει το σφαγέα των ζώων στο στρατόπεδο των Αχαιών. Τα ημιχόρια των σατύρων που συμμετέχουν στην αναζήτηση (*Ιχν.* 85 κ.ε.) φαίνεται να παρωδούν τα ημιχόρια των ναυτών που ψάχνουν για τον Αίαντα (*Αίας* 866 κ.ε.) και η κατάληξη και των δύο έργων είναι μια σκηνή συμφιλίωσης.

Υπάρχουν ισχυρότεροι λόγοι για να θεωρούμε ότι ο Ευριπίδης έγραψε τον *Κύκλωπα* σαν μια παρωδία της *Εκάβης*[1]. Η τύφλωση του Πολύφημου παρωδεί εκείνη του Πολυμήστορα ακόμη και στις λεπτομέρειες του ύφους (πβ. *Εκ.* 1035 κ.ε., *Κύκλ.* 663 κ.ε.). Και τα δύο έργα ασχολούνται με το πρόβλημα της πολιτισμένης συμπεριφοράς, της σύμφωνης δηλαδή με το νόμο. Και τα δύο περιλαμβάνουν μια έκκληση για ευσπλαχνία βασισμένη στον ιδεαλισμό, που όμως απορρίπτεται με μια ψυχρή διάλεξη για τον ωφελιμισμό. Αν τα δύο έργα διδάχθηκαν μαζί, υπάρχει μια ειρωνική αντίθεση ανάμεσα στην απόρριψη από τον Οδυσσέα του αιτήματος της Εκάβης στην τραγωδία και στη δική του έκκληση στον Κύκλωπα στο σατυρικό δράμα. Ο Πολυμήστωρ μοιάζει να είναι επινόηση του Ευριπίδη, και ο χαρακτήρας του φαίνεται ότι έχει πλαστεί στα πρότυπα εκείνου του Κύκλωπα. Αυτές οι αντιστοιχίες μαρτυρούν ότι ο *Κύκλωψ* είναι ένα κωμικό αντίβαρο της *Εκάβης*, και μολονότι δεν υπάρχει καμιά εξωτερική μαρτυρία, είναι ελκυστική η ιδέα ότι οι αντιστοιχίες ήταν ηθελημένες, κάτι που σημαίνει ότι τα δύο έργα διδάχτηκαν την ίδια χρονιά.

Ένα αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό των σατυρικών δραμάτων είναι η έντονη εξάρτησή τους από ένα περιορισμένο ρεπερτόριο στερεότυπων θεμάτων, καταστάσεων, αφηγηματικών στοιχείων και χαρακτήρων· ο *Κύκλωψ* περιλαμβάνει αρκετά από αυτά τα χαρακτηριστικά του είδους. Ένα από αυτά, η συχνή σπουδαιότητα της απάτης και των πανούργων προσώπων, έχει ήδη αναφερθεί. Ένα δεύτερο, ίσως το συχνότερο, είναι η υπερνίκηση δράκων, τεράτων και γιγάντων. Όπως στον *Κύκλωπα,* και σε άλλα τέτοια έργα, όπως στον *Κερκύωνα* του Αισχύλου, στον *Άμυκο* του Σοφοκλή, στον *Βούσιρη* του Ευριπίδη και στον *Δάφνη* ή *Λιτυέρση* του Σωσίθεου, ο "κακός" του έργου είναι ένα τέρας που ενοχλεί τους οδοιπόρους, ωσότου κάνει το λάθος να ασκήσει την τέχνη του στον ταξιδιώτη ήρωα που τον νικά.

Σε πολλά τέτοια έργα ο "κακός" προκαλεί τους περαστικούς σε έναν αθλητικό αγώνα ή σε κάποιο παρόμοιο διαγωνισμό. Ο αθλητισμός και ο συναγωνισμός εμφανίζονται επίσης συχνά σε σατυρικά δράματα με άλλους τύπους θεμάτων όπως στους *Θεωρούς* ή *Ισθμιαστές* του Αισχύλου, όπου οι σάτυροι δραπετεύουν από τον Διόνυσο, και αποφασίζουν να πάρουν μέρος στα Ίσθμια, ή στον (πιθανόν σοφόκλειο) *Οινέα* ή *Σχοινέα,* όπου ο αθλητικός αγώνας γίνεται για το χέρι της κόρης του πρωταγωνιστή.

Ένα άλλο θέμα συχνά συνδεδεμένο με αυτή την τυπική κατάσταση -το τέρας που ενοχλεί διαβάτες- είναι αυτό της παραβίασης των κανόνων της

1. Η χρονολόγηση του *Κύκλωπα* είναι αμφιλεγόμενη, πβ. Sutton (1974*a*). Τα επιχειρήματα υπέρ μιας χρονολόγησης αρκετά μετά το 424 (πιθανό έτος διδασκαλίας της *Εκάβης*) δεν είναι δεσμευτικά.

φιλοξενίας. Αυτό είναι προφανές στον *Κύκλωπα* (πβ. ιδίως 299 κ.ε.) και πιθανόν σε παρόμοια έργα. Αλλά αυτό το θέμα της φιλοξενίας και της παραβίασης των κανόνων της επίσης παρουσιαζόταν σε σατυρικά δράματα με άλλους τύπους θεμάτων. Στον *Ίναχο* του Σοφοκλή, λ.χ., ο Ερμής φαίνεται να έρχεται για πρώτη φορά στο βασίλειο του Ινάχου μεταμφιεσμένος σε ξένο (περιγράφεται ως *κάρβανος αἰθός*, "μελαψός βάρβαρος" *P.Oxy.* 2369 ii 26) και φιλοξενείται από τον Ίναχο[1]. Έπειτα μεταμορφώνει την κόρη του Ινάχου, Ιώ, σε αγελάδα και ο Ίναχος μαζί με τους σατύρους, αγνοώντας τα αγαθά του κίνητρα, φυσικά εξαγριώνονται: η αγανάκτησή τους ήταν πιθανόν ακόμη μεγαλύτερη επειδή πίστευαν ότι είχε παραβιάσει τη φιλοξενία. Είναι πιθανόν πως υπήρχε μια παρόμοια αναστάτωση στην *Ιάμβη* του Σοφοκλή, μια δραματοποίηση του Ομηρικού *Ύμνου εις Δήμητρα*, αν το έργο περιελάμβανε το περιστατικό, όπου ο βασιλιάς και η βασίλισσα της Ελευσίνας βρίσκουν τη Δήμητρα να βαφτίζει το γιο τους στις φλόγες και παρερμηνεύουν το κίνητρό της.

Επίσης, πολλά έργα, όπως ο *Κύκλωψ*, που αναφέρονταν στην κατατρόπωση των τεράτων που βασάνιζαν τους ταξιδιώτες περιλάμβαναν και το θέμα της απόδρασης ή της διάσωσης. Όπως συνέβη και με τον Οδυσσέα, ο ήρωας θα έπεφτε στα νύχια του "κακού" και θα τον εξόντωνε για να ξαναβρεί την ελευθερία του. Σε τέτοια έργα η παρουσία των σατύρων μπορούσε πάντα να έχει μια εύσχημη δικαιολογία: παρουσιάζονταν σαν δούλοι του "κακού", και η απελευθέρωσή τους αποτελούσε τμήμα του αίσιου τέλους του έργου. Αυτή ήταν πιθανότατα η υπόθεση του *Σκίρωνα* του Ευριπίδη. Η μαρτυρία των αγγειογραφιών υποδηλώνει ότι στην *Κίρκη* του Αισχύλου μεταμορφώνονταν και αυτοί μαζί με το πλήρωμα του Οδυσσέα σε ζώα ώσπου στο τέλος γλίτωναν. Απόδραση και διάσωση έπαιρναν πολλές μορφές: στα έργα του Αισχύλου, λ.χ., μπορεί κανείς να αναφέρει απαλλαγή από τη μορφή του ζώου στην *Κίρκη*, απόδραση από ξένη χώρα στον *Πρωτέα*, από ερωτικό δεσμό με τον Σιληνό και τους σατύρους στην *Αμυμώνη* και τους *Δικτυουλκούς* ή με τους μνηστήρες στους *Οστολόγους*[2] και από τον κάτω κόσμο στον *Σίσυφο Δραπέτη*.

Συχνά, όπως στον *Κύκλωπα*, οι σάτυροι έχουν απομακρυνθεί βίαια από

1. Ορισμένοι πιστεύουν ότι ο ξένος είναι ο ίδιος ο Δίας, αλλά αυτό είναι απίθανο αν ο ξένος εμφανιζόταν επί σκηνής στις πρώτες σκηνές του έργου· οι τραγικοί ποιητές δίσταζαν να παρουσιάσουν τον Δία ως δραματικό πρόσωπο. Από την άλλη πλευρά, αν ο Ίναχος και ο ξένος δεν συναντιόνταν επί σκηνής, είναι δύσκολο να φανταστούμε τι θα ήταν αυτό που θα γέμιζε τους πρώτους 280 στίχους του έργου.

2. Δεν υπάρχει κανείς λόγος να αμφισβητούμε ότι οι *Οστολόγοι* ήταν σατυρικό δράμα· πβ. Sutton (1974*b*) 128.

τον φυσικό αφέντη τους, τον Διόνυσο, "που να τον υπηρετούμε σημαίνει απόλυτη ελευθερία", και μπορούν να επιστρέψουν κοντά του στο τέλος του έργου. Ο Αισχύλος, εντούτοις, ορισμένες φορές αντιστρέφει τη φυσιολογική πορεία: στους *Ισθμιαστές* οι σάτυροι (προσωρινά - δεν γνωρίζουμε πώς τελειώνει το έργο) επιδιώκουν να ξεφύγουν από τον Διόνυσο, και στην *Αμυμώνη* και τους *Δικτυουλκούς* είναι οι ίδιοι οι "κακοί" που απειλούν την ηρωίδα.

Ένα άλλο σύνηθες μοτίβο είναι η μαγεία και το θαύμα. Παίρνοντας, λ.χ., τα σατυρικά δράματα του Σοφοκλή μπορεί κανείς να σημειώσει την εμφάνιση του κρητικού "ρομπότ" Τάλω στον *Δαίδαλο*· το βάπτισμα στη φωτιά στην *Ιάμβη*· έναν μαγικό αυλό και το σκούφο που κάνει αόρατο όποιον τον φορά, όπως επίσης τη μεταμόρφωση της Ιούς σε αγελάδα στον *Ίναχο*· το μαγικό μεγάλωμα του Ερμή στους *Ιχνευτές*· τη θεραπεία του τυφλού Ωρίωνα στον *Κηδαλίωνα*· ένα μαγικό φίλτρο που προσφέρει αθανασία στους *Κωφούς* κλπ. Αντίστοιχα, μάγισσες σαν την Κίρκη και τη Μήδεια, μάγοι σαν τον Πρωτέα και πολυάριθμα τέρατα και παρόμοια αξιοπερίεργα όντα παρουσιάζονται ως δραματικά πρόσωπα των σατυρικών έργων.

Όλα αυτά τα σατυρικά στερεότυπα μπορούν επίσης να θεωρηθούν όψεις μιας γενικότερης τάσης να χρησιμοποιούνται στοιχεία που θυμίζουν τα λαϊκά παραμύθια. Γιατί πολλά από τα αφηγηματικά στοιχεία που βρίσκουμε στα σατυρικά δράματα μπορούν να συσχετισθούν με γνωστά μοτίβα των παραμυθιών. Έτσι, για να αναφέρουμε μερικά, η *Σφίγγα* του Αισχύλου παρουσιάζει έναν αγώνα αινίγματος και ο *Πρωτέας* του ένα ον που μεταβάλλει τη μορφή του· η *Ιάμβη* και οι *Κωφοί* του Σοφοκλή παρουσιάζουν παραλλαγές πάνω στο θέμα της απώλειας της αθανασίας εξαιτίας της απερισκεψίας. Ο *Κύκλωψ* του Ευριπίδη, σαν άλλα σατυρικά δράματα με θέμα την κατατρόπωση των "κακών" που βασανίζουν τους διαβάτες, δραματοποιεί μια κατάσταση που είδαμε παραπάνω: την ήττα ενός τέρατος από έναν θαρραλέο και έξυπνο ήρωα.

Επίσης στον *Κύκλωπα,* ο οποίος φαίνεται ότι αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα δραμάτων αυτού του είδους, η αρχική οπτική γωνία του παραμυθιού διατηρείται ανέπαφη. Ο Οδυσσέας είναι ο τυπικός ήρωας και ο Πολύφημος ο τυπικός "κακός". Ο θηριώδης και δόλιος χαρακτήρας της εκδίκησης που παίρνει ο Οδυσσέας δεν δημιουργεί σχεδόν κανένα πρόβλημα. Ακόμη και φρικιαστικά γεγονότα, όπως ο κανιβαλισμός του Πολύφημου και η τύφλωσή του, παρουσιάζονται με την κωμική υπερβολή ενός παραμυθιού, που σκοπό έχει να προκαλέσει ένα ευχάριστο ρίγος τρόμου, σαν αυτό που νιώθουν τα παιδιά ακούγοντας τέτοιες ιστορίες. Αυτό, μαζί με το φανταστικό στοιχείο που προσθέτει η παρουσία των σατύρων, αποτρέπει τα θλιβερά συναισθήματα που θα μπορούσε να προκαλέσει το έργο στους θεατές και τα οποία θα ήταν ανάρμοστα με την κωμική λειτουργία του.

Δύο άλλα συνήθη χαρακτηριστικά των σατυρικών δραμάτων μπορούν επίσης να αναφερθούν. Το πρώτο είναι ότι πολλά σατυρικά δράματα τοποθετούνται είτε στην εξοχή είτε σε εξωτικές τοποθεσίες: Μικρά Ασία, Αίγυπτος, Λιβύη κλπ. Δεύτερον, σχεδόν εξ ορισμού, ένα σατυρικό δράμα πρέπει να έχει αίσιο τέλος. Στις λίγες περιπτώσεις όπου ο ποιητής φαίνεται να έχει επιλέξει μια ιστορία χωρίς αίσιο τέλος, θά πρέπει να διαμόρφωσε το υλικό του έτσι ώστε να ελαχιστοποιήσει τις θλιβερές όψεις του.

Αν η τραγωδία βεβαιώνει την ύπαρξη ενός είδους γενικής τάξης του κόσμου, το ίδιο μπορούμε να πούμε και για το σατυρικό δράμα. Πολλά σατυρικά έργα τελειώνουν με την κατατρόπωση των κάθε λογής "κακών", έτσι ώστε, παρά τήν ανεκτικότητα που δείχνει το σατυρικό δράμα απέναντι στα ελαττώματα των σατύρων, να μην μπορούμε να ισχυριστούμε ότι πρόκειται για ένα είδος που αδιαφορεί για τις ηθικές αξίες. Παρά τους αστεϊσμούς του, λ.χ., δεν θα έπρεπε να ξεχάσει κανείς ότι ο *Κύκλωψ* δεν διαφέρει πολύ στην πρόθεση από το ομηρικό του πρότυπο.

Η *Άλκηστη* του Ευριπίδη διδάχθηκε το 438 π.Χ. στη θέση ενός σατυρικού δράματος, και αρκετά σατυρικά στερεότυπα απαντούν σ' αυτό το έργο: η φιλοξενία, η απελευθέρωση από τα δεσμά, η χρήση λαογραφικών θεμάτων[1], η φλυαρία του μεθυσιού και η λαιμαργία (γιατί οι κωμικές σκηνές συμποσίων δεν ήταν σπάνιες στα σατυρικά δράματα· αναφέρουμε, λ.χ., το *Σύνδειπνον* του Σοφοκλή και τον *Συλέα* του Ευριπίδη) και η εμφάνιση του Ηρακλή, ενός γνωστού ήρωα στο σατυρικό δράμα. Επίσης γνωστά σατυρικά στοιχεία βρίσκουμε στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και στην *Ελένη* (ήττα του "κακού", καταπάτηση των νόμων της φιλοξενίας, εξαπάτηση η οποία συγχωρείται μάλλον παρά επικρίνεται και εξωτικές χώρες), κι όλα αυτά τα στοιχεία αλληλοσυμπλέκονται με τον ίδιο περίπου τρόπο όπως και στον *Κύκλωπα*. Ο ευριπίδειος ρομαντισμός δημιουργήθηκε με την εισαγωγή σατυρικών θεμάτων στην τραγωδία. Μάλιστα, εφόσον αυτά τα έργα μοιάζουν με την *Άλκηστη* από αυτή την άποψη, είναι ελκυστικό να θεωρήσουμε ότι κατείχαν τη θέση σατυρικού δράματος. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για την *Ελένη*, αφού φαίνεται ότι παρωδούσε μια τραγωδία της ίδιας τετραλογίας, την *Ανδρομέδα*, και αφού ο τρόπος που παρουσιάζει τον ηρωισμό του Μενέλαου έχει έναν ευδιάκριτο κωμικό τόνο. Η έκταση αυτών των δραμάτων, ειδικά της *Ελένης*, ίσως να προβάλλονταν ως αντίρρηση σε αυτή τη θεωρία. Αλλά η *Άλκηστη* ήδη είναι αρκετά εκτενέστερη από οποιοδήποτε γνωστό σατυρικό δράμα, και με βάση την έκταση των όψιμων έργων του Ευριπίδη, δεν πρόκειται πιθανόν για αποφασιστικό αντεπιχείρημα.

Είναι εκπληκτικό το γεγονός ότι οι τυπικές υποθέσεις και σκηνές των σατυρικών δραμάτων είναι επίσης στοιχεία της *Οδύσσειας*: υποθέσεις που

1. Schmid-Stählin I 3,537 σημ. 5.

περιλαμβάνουν την κατατρόπωση των "κακών" και των τεράτων, παρουσιασμένες με την ίδια απλοϊκή, ευδιάκριτη πόλωση καλού και κακού· το θέμα της φιλοξενίας και της κατάχρησής της, που λειτουργεί σε έργα σαν τον *Κύκλωπα* σαν μια ευκαιρία αναγνώρισης των συμπαθητικών και των μη-συμπαθητικών προσώπων· χρήση της εξυπνάδας και του έξυπνου ανθρώπου στο ρόλο του ήρωα· καταστάσεις απόδρασης ή διάσωσης από πραγματικά ή επαπειλούμενα δεσμά· χρήση λαϊκών αφηγηματικών μοτίβων, της μαγείας και του θαυμαστού, θαυμάσιων και φρικτών όντων και εξωτικών σκηνικών για να δημιουργηθεί ένας απόλυτα ρομαντικός κόσμος. Η *Ιλιάδα* είναι κατά βάση αυστηρά ρεαλιστική, ενώ αντίθετα η *Οδύσσεια* είναι ένα έργο ρομαντικό. Μολονότι σκοπός της δεν είναι να προσφέρει μια διαφυγή από την πραγματικότητα, μπορεί να θεωρηθεί, στο βαθμό που περιέχει τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν, ο απώτατος πρόγονος όλης της δυτικής λογοτεχνικής παράδοσης της φυγής, του ρομάντζου και της φαντασίας. Είναι ακριβώς αυτά τα στοιχεία που μεταφέρονται στο σατυρικό δράμα.

Τό σατυρικό δράμα προσφέρει την ανακούφιση του γέλιου, επιτρέποντάς μας να ξεφύγουμε από τον κόσμο της τραγωδίας, που είναι ρεαλιστικός με την ίδια έννοια που είναι και εκείνος της *Ιλιάδας*, σε έναν πολύχρωμο και θαυμαστό κόσμο με άπειρες δυνατότητες. Συγχρόνως, εφόσον είναι ένας προδήλως φανταστικός κόσμος και εφόσον το αίσιο τέλος είναι υποχρεωτικό σύμφωνα με τους κανόνες του παιχνιδιού, μπορούμε να παρακολουθήσουμε με ενδιαφέρον τα βάσανα των σατυρικών ηρώων χωρίς έντονες συγκινήσεις και αγωνίες. Εκτός από ρομαντικός είναι συγχρόνως κι ένας κόσμος αισιόδοξος. Το σατυρικό δράμα μας παρουσιάζει μια ρόδινη άποψη της ζωής, που αντισταθμίζει εκείνη της τραγωδίας.

Η τραγωδία είναι επίσης ρεαλιστική στο βαθμό που αναπαράγει τα ηθικά διλήμματα της ζωής. Η ατέρμονη διαμάχη για τα δίκαια και τα άδικα της Αντιγόνης και του Κρέοντα είναι απόδειξη του γεγονότος ότι ο κόσμος της τραγωδίας δεν κατοικείται από τυπικούς ήρωες και τυπικούς "κακούς". Μιμούμενοι την *Οδύσσεια* και υιοθετώντας μια απλή και ευδιάκριτη πολική αντίθεση ηρώων και κακών –συχνά σε έντονα ανταγωνιστικό πλαίσιο– το σατυρικό δράμα προσφέρει μια ανακούφιση από την ανάγκη να αντιμετωπιστεί ο περίπλοκος κόσμος. Αυτή η αντίθεση τίθεται με τρόπο δραματικό στην περίπτωση της *Εκάβης* και του *Κύκλωπα*. Ο Πολυμήστωρ και ο Πολύφημος είναι παρόμοια τέρατα που αφανίζονται από τα θύματά τους, τα οποία παίρνουν εκδίκηση με ιδιαίτερη αγριότητα. Στην *Εκάβη* με την τελική προφητεία και τη δημιουργία ενός κλίματος συμπάθειας για τον Πολυμήστορα, όταν αυτός με ειλικρίνεια θρηνεί για το φόνο των παιδιών του, ο Ευριπίδης προσθέτει ένα ηθικό πρόβλημα, θέτοντας σε αμφισβήτηση το χαρακτήρα της

εκδίκησης της Εκάβης, που αναδρομικά δίνει την εντύπωση βαρβαρότητας και υπερβολής. Αλλά στον *Κύκλωπα* ένα παρόμοιο περιστατικό εξιστορείται με τον απλό, απροβλημάτιστο τρόπο του παραμυθιού. Είναι σχεδόν σαν να παρακολουθούμε το ίδιο γεγονός δυό φορές, τη μια με τα μάτια ενός ενήλικα, την άλλη με τα μάτια ενός παιδιού. Αυτή η απαλλαγή από την ανάγκη αντιμετώπισης πολύπλοκων ηθικών προβλημάτων θα πρέπει να βιωνόταν και σαν μια μορφή ανακούφισης.

Έχουμε ήδη δει ότι οι έξυπνοι και πανούργοι συχνά εμφανίζονται στο ρόλο του κεντρικού συμπαθητικού ήρωα στα σατυρικά δράματα. Πράγματι τέτοιοι ήρωες είναι τόσο συχνοί, ώστε ο έξυπνος άνδρας, περισσότερο από κάθε άλλον, μπορεί να χαρακτηριστεί ως ο σατυρικός ήρωας. Και πάλι αυτό το γεγονός ανακαλεί την αντίθεση ανάμεσα στην *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια*, γιατί ο τραγικός ήρωας είναι προφανώς άμεσος απόγονος του Αχιλλέα, ενώ ο σατυρικός ήρωας κατάγεται από τον Οδυσσέα. Σαν τον Αχιλλέα, ο τραγικός ήρωας, που αποκτά μεγαλείο χάρη στην ηρωική αυτο-επιβεβαίωσή του, καθοδηγείται από υψηλές αρχές. Ο Οδυσσέας εντούτοις της *Οδύσσειας* είναι σπουδαίος για εντελώς διαφορετικούς λόγους: πείσμα, δολιότητα, αυτοπεποίθηση, επιμέλεια, προσαρμοστικότητα και ανάλογες αξίες "μέσου όρου". Μετά την παρουσίαση από την τραγωδία των υπερβολικά εξαιρετικών ατόμων, η παρουσίαση από το σατυρικό δράμα πιο συνηθισμένων αξιών μπορεί να βιωνόταν από το κοινό ως μια ακόμη μορφή ανακούφισης. Επιπλέον, τα μεγάλα προβλήματα που τίθενται από την τραγωδία είναι γνήσια και όντως τρομακτικά, ενώ ο σατυρικός ήρωας συνήθως έχει να αντιμετωπίσει τέρατα των παραμυθιών σαν τον Πολύφημο, κάποια ψευτο-απειλητικά ανδρείκελα, η ήττα των οποίων είναι βέβαιη.

Έως το 340 π.Χ. (πβ. *IG* II^2 22.2320) οι δραματικοί αγώνες των Διονυσίων είχαν επαναδιοργανωθεί και τα σατυρικά δράματα παρουσιάζονταν στο εξής ανεξάρτητα από την τραγωδία. Δεν αποτελούσαν πια μια κωμική ανάπαυλα μετά την τραγωδία, και ίσως δεν είναι συμπτωματικό ότι λίγο μετά από αυτή τη χρονολογία έχουμε μαρτυρίες για ένα νέο είδος σατυρικού δράματος, το οποίο διατηρούσε το σατυρικό χορό αλλά προσέγγιζε τον κύκλο της σύγχρονής του κωμωδίας, εγκαταλείποντας τις μυθολογικές υποθέσεις για χάρη της επίκαιρης σάτιρας και υιοθετώντας τις δραματικές τεχνικές και τα μέτρα της κωμωδίας.

Τα δύο γνωστότερα σατυρικά δράματα αυτού του είδους είναι ο *Αγήν* του Πύθωνα και ο *Μενέδημος* του Λυκόφρονα. Ο *Αγήν* γράφτηκε και παρουσιάστηκε κατά παραγγελία του Αλέξανδρου για να σατιρίσει και να δυσφημίσει τον έκπτωτο υπουργό του, τον Άρπαλο. Πιθανόν παρουσιάστηκε το 324, όταν ο Άρπαλος ζούσε ακόμη κι αποτελούσε απειλή για την εσωτερική ασφάλεια της αυτοκρατορίας· αν έτσι έχουν τα πράγματα, ο *Αγήν* αποτελεί

ενδιαφέρον παράδειγμα της χρήσης της λογοτεχνίας ως μέσου πολιτικής προπαγάνδας. Ο *Μενέδημος* φαίνεται ότι ήταν μια καλοπροαίρετη σάτιρα για την περίφημη λιτότητα αυτού του φιλοσόφου.

Υπάρχουν μαρτυρίες και για άλλα τέτοια έργα. Μολονότι ο Σωσίθεος είναι περισσότερο γνωστός ως αναβιωτής του κλασικού μυθολογικού σατυρικού δράματος, ίσως σε αντιστοιχία με την άνθηση της βουκολικής ποίησης (πβ. επίγραμμα του Διοσκορίδη, *Παλ. Ανθολ.* 7.707), μαρτυρείται πιθανόν από τον Διογένη το Λαέρτιο (7.173) ένα σατυρικό δράμα του που γελοιοποιούσε το φιλόσοφο Κλεάνθη, και το ευπολίδειο μέτρο ενός αποσπάσματος που παραθέτει ο Αθήναιος από τον *Ηρακλή σατυρικό* του Αστυδάμαντα του Νεότερου υποδηλώνει ότι πρέπει να ήταν παρόμοιο έργο.

Η εικασία του Wilamowitz ότι οι *Ικάριοι* του Τιμοκλή ήταν σατυρικό δράμα κι όχι έργο της Μέσης Κωμωδίας δεν βρίσκει σήμερα μεγάλη υποστήριξη[1], αλλά ο Αθήναιος 9.407d μοιάζει να λέει ότι ο Τιμοκλής, ο κωμικός ποιητής, και ο ομώνυμος σύγχρονός του τραγικός ήταν ένα και το αυτό πρόσωπο και δεν υπάρχει τίποτα στα αποσπάσματα αυτού του έργου που δεν συναντούμε και σε άλλα όψιμα σατυρικά δράματα. Πιο αποφασιστικό είναι το επιχείρημα ότι τίτλοι που αποτελούνται από ονόματα σε πληθυντικό αριθμό και τη λέξη Σάτυροι γενικά προορίζονται για σατυρικά δράματα· κωμωδίες με χορό σατύρων, σαν τον *Διονυσαλέξανδρο* του Κρατίνου, είχαν διαφορετικά είδη τίτλων. Έτσι, αν πρόκειται για σατυρικό δράμα, η διαδεδομένη άποψη ότι ο Πύθων ήταν ο ευρετής αυτού του νέου είδους σατυρικού δράματος θα πρέπει να είναι εσφαλμένη, γιατί ενώ ο *Αγήν* διακωμωδεί τον Άρπαλο για την καθιέρωση της λατρείας της πρόσφατα χαμένης ερωμένης του Πυθιονίκης, οι *Ικάριοι* την αναφέρουν σαν να είναι ζωντανή. Ο Τιμοκλής, ο οποίος ήταν ουσιαστικά ο μοναδικός ποιητής που συνέθεσε και κωμωδίες και τραγωδίες, και πολύ πιθανόν ήταν απασχολημένος εκείνη την εποχή με την αναδιοργάνωση των δραματικών αγώνων (το όνομά του αναφέρεται στην επιγραφή που μνημονεύσαμε παραπάνω), θα ήταν στην πιο καλή θέση για να εισαγάγει αυτή την καινοτομία.

1. Wilamowitz-Moellendorff (1962) IV 688 κ.ε.· η πιο πρόσφατη επιχειρηματολογία περί του αντιθέτου ανήκει στον Constantinides (1969) 49-61.

12
ΚΩΜΩΔΙΑ*

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

"Διδάχθηκε στα Λήναια από τον Καλλίστρατο τη χρονιά κατά την οποία άρχοντας ήταν ο Ευθύνους και πήρε το πρώτο βραβείο· δεύτερος ο Κρατίνος με τους *Χειμαζομένους* (δεν σώζεται)· τρίτος ο Εύπολης με τις *Νουμηνίες*". Αυτά μας πληροφορεί η διδασκαλία της αρχαιότερης σωζόμενης κωμωδίας, των *Αχαρνέων* του Αριστοφάνη, και αναφέρεται σε έναν δραματικό αγώνα του έτους 425 π.Χ., όπως υπολογίζουμε[1]. Εκείνη την εποχή ο Αριστοφάνης και ο Εύπολης, νεαροί στην τρίτη δεκαετία της ζωής τους, βρίσκονται ακόμη στην αρχή της καλλιτεχνικής τους σταδιοδρομίας· ο Κρατίνος είχε κερδίσει την πρώτη του νίκη σε δραματικό αγώνα περίπου τριάντα χρόνια νωρίτερα, κι ο Αριστοφάνης, του οποίου η ανοδική πορεία μόλις είχε αρχίσει, μπορούσε να παρουσιάσει τον διαπρεπή του αντίπαλο σαν μια μορφή της ιστορίας της λογοτεχνίας, που κατέληξε, όμως, να είναι ένας λησμονημένος, παραμερισμένος και αλκοολικός γέρος[2]. Η πρώτη χρονολογία στην ιστορία αυτού του λογοτεχνικού είδους πηγαίνει άλλα τριάντα περίπου χρόνια πιο πίσω, στο 486, όπως υπολογίζουμε, όταν θεσπίστηκε επίσημα στην Αθήνα, στο πλαίσιο των Διονυσίων, ο αγώνας κωμωδίας, και νικητής αναδείχτηκε κάποιος Χιωνίδης, ένας ποιητής ο οποίος έμεινε στη μνήμη των μεταγενέστερων αποκλειστικά σχεδόν γι' αυτή του τη νίκη.

Αν ο Χιωνίδης και ο Μάγνης είναι τα αξιομνημόνευτα ονόματα από την πρώτη γενιά των ποιητών της αττικής Αρχαίας Κωμωδίας, όπως δέχεται ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* (1448a34), ο Κρατίνος και ο Κράτης εκπροσω-

* Όλες οι μεταφράσεις χωρίων του Αριστοφάνη είναι του Θρ. Σταύρου.

1. Αρ. *Αχ.* Υπ. 1 Coulon: τίποτα άλλο δεν γνωρίζουμε για τα άλλα δύο έργα που αναφέρονται, και έχει διατυπωθεί η άποψη ότι αρχικά η φράση 'δεν σώζονται' αφορούσε και τα δύο.

2. Αρ. *Ιππ.* 526-36.

πούν τη δεύτερη γενιά· ο Εύπολης και ο Αριστοφάνης ανήκουν στην τρίτη και τελευταία. Οι γνώσεις μας γύρω από την Αρχαία Κωμωδία βασίζονται ακόμα, σε υπερβολικά μεγάλο βαθμό, στην επιλογή των έντεκα έργων του Αριστοφάνη που μας σώζονται σε μεσαιωνικά χειρόγραφα και που συνοδεύονται από έναν κληροδοτημένο ερμηνευτικό υπομνηματισμό· πρόκειται για ένα σώμα σχολίων στο περιθώριο του κειμένου, που προκαλούσε μόνιμα το ενδιαφέρον των φιλολόγων και ενδεχομένως συντέλεσε αποφασιστικά στη διάσωση των κειμένων σε εποχές κατά τις οποίες χάθηκε ένα μεγάλο μέρος της αρχαίας λογοτεχνίας[1]. Όσον αφορά τις υπόλοιπες μαρτυρίες: ανασκαφές, επιγραφικές διδασκαλίες, υπολείμματα αρχαίων θεάτρων, έργα τέχνης που παριστάνουν μάσκες, υποκριτές και χορούς, παραθέματα από χαμένα δράματα, πολυάριθμες κρίσεις, που ποικίλλουν ως προς την αξία και τη χρονολογία τους, σχετικά με τα έργα και τους συγγραφείς τους- όλο αυτό το φάσμα του υλικού συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας άποψης πληρέστερης και περισσότερο ισορροπημένης από εκείνην που μπορεί να μας προσφέρει ο Αριστοφάνης μόνος του, αλλά και πάλι πρόκειται για μια άποψη έντονα χρωματισμένη από τον μεγάλο κωμικό. Δεν μπορούμε παρά να εξετάσουμε τους άλλους ποιητές βασισμένοι στις ομοιότητές τους με τον Αριστοφάνη και (με μεγαλύτερη προσοχή) τις διαφορές τους από αυτόν· και αυτό είναι καλό να το έχουμε εξαρχής υπόψη μας. Ο Μένανδρος αποτελεί ένα άλλο κεφάλαιο της ιστορίας αυτού του λογοτεχνικού είδους. Τα πρώτα του έργα ανεβάστηκαν περισσότερο από 60 χρόνια μετά το τελευταίο του Αριστοφάνη, όταν η κωμωδία, όπως καί τόσα άλλα στοιχεία του αθηναϊκού κόσμου, είχε υποστεί αλλαγές. Εντούτοις, δεν είναι άσκοπη στο κεφάλαιο αυτό μια αναφορά στον Μένανδρο και τη Νέα Κωμωδία, γιατί πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι πολύ αξιόλογα ευρήματα παπυρικών κειμένων που δημοσιεύθηκαν στον 20ο αιώνα είχαν κάποιες επιπτώσεις στις απόψεις μας για την πρώιμη φάση της κωμωδίας. Οι νέες ανακαλύψεις προκαλούν νέες συγκρίσεις και αντιπαραθέσεις, αλλά συγχρόνως μας υπενθυμίζουν —αν ενδιαφερθούμε να στρέψουμε το βλέμμα μας στην εποχή πριν από την πραγματοποίησή τους— πόσο μεγάλη μπορεί να είναι η διαφορά ανάμεσα στην πλήρη, τη μερική και την αποσπασματική γνώση.

Παρ' όλη την ποικιλία τους ως προς το θέμα και τα επιμέρους επεισόδια, τα έργα του Αριστοφάνη έχουν ένα κοινό δομικό σχέδιο: μια επαναστατική ιδέα, ένας τρόπος αλλαγής μιας κατάστασης, την οποία ο ήρωας δεν μπορεί πλέον να ανεχθεί, τίθεται σε εφαρμογή ενάντια σε όλες τις αντιδράσεις και δοκιμάζεται μέσα από κάποιες συνέπειές της, που είναι για άλλους θετικές και για άλλους αρνητικές. Στους *Αχαρνείς*, για παράδειγμα, ένας άνθρωπος που έχει αγανακτήσει από την εμπόλεμη κατάσταση στην Αθήνα συνάπτει με

1. Βλ. παραπάνω κεφ. 1, σ. 60 κ.ε.

τη Σπάρτη ιδιωτική συνθήκη ειρήνης και, παρά τις καταγγελίες για εθνική μειοδοσία, επιμένει σε αυτήν, για να συνεχίσει να απολαμβάνει το μονοπώλιο των αγαθών της ειρήνης – μια αγορά ανοιχτή στα εισαγόμενα προϊόντα, συμπόσια, γιορτές και τη δυνατότητα να γυρίσει πίσω στο σπίτι του και στα χωράφια του. Ή στον *Πλούτο*: ο ήρωας αναλαμβάνει υπό την προστασία του τον τυφλό θεό Πλούτο και, αψηφώντας τις αντιδράσεις της Πενίας, τον βοηθά να ξαναβρεί την όρασή του με μια θαυματουργή θεραπεία, έτσι ώστε οι φτωχοί αλλά τίμιοι άνθρωποι (στους οποίους βέβαια ανήκει και ο ίδιος) να γνωρίσουν την ευημερία. Είναι χαρακτηριστικό αυτού του είδους κωμωδίας ότι τα ζητήματα που θίγονται αφορούν στο δημόσιο χώρο -η αντιπαράθεση ειρήνης και πολέμου, η δίκαιη και άδικη κατανομή του πλούτου- και ότι τα ζητήματα αυτά απλουστεύονται και συγκεκριμενοποιούνται με τη μετατόπισή τους στην ιδιωτική σφαίρα ορισμένων ατόμων και των οικογενειών τους. Μεταξύ άλλων ο δημόσιος χώρος περιλαμβάνει την εκπαίδευση, τη διαμάχη του σύγχρονου με το παραδοσιακό, όπως στις *Νεφέλες*, και ακόμα τη θεατρική τέχνη, ιδιαίτερα την τραγωδία, όπως στις *Θεσμοφοριάζουσες*, τους *Βατράχους* και αλλού.

Εξίσου μεγάλη ποικιλία με τα θέματα της κωμωδίας εμφανίζουν και οι χαρακτήρες της. Ορισμένοι, σαν τον Ηρακλή και τον Διόνυσο, είναι μορφές οικείες από τη μυθολογία και πιθανόν ασκούσαν σε μεγάλο μέρος του κοινού τη γοητεία παλιών και αγαπημένων θεατρικών μορφών· "ο Ηρακλής εξαπατήθηκε και έχασε το φαγητό του" αναφέρεται στους *Σφήκες* (60) σαν κοινότοπο αστείο της κωμωδίας. Άλλοι χαρακτήρες παριστάνουν αληθινούς ανθρώπους του παρόντος ή του παρελθόντος (τους τελευταίους μπορεί να τους δει κανείς στον Κάτω Κόσμο ή να τους ανακαλέσει από εκεί)· κι είναι ένα καλό ερώτημα πόσο ρεαλιστικοί είναι αυτοί οι "αληθινοί" άνθρωποι ή πόσο ρεαλιστικοί θεωρούνταν. Η αριστοφανική διαγραφή των χαρακτήρων έχει εύστοχα συγκριθεί με την τέχνη του σύγχρονου σκιτσογράφου των εφημερίδων: εκμεταλλεύεται –και μάλιστα συμβάλλει στη διαμόρφωσή της– την εικόνα που έχει ο κόσμος για τα δημόσια πρόσωπα, και (πάλι σαν τον σύγχρονο σκιτσογράφο) παρουσιάζει κάποτε ένα σατιρικό υβρίδιο, αποδίδοντας σε ένα υπαρκτό πρόσωπο μια άλλη φανταστική, θεατρική ταυτότητα, όπως, λ.χ., όταν ο Κλέων στους *Ιππείς* γίνεται Παφλαγόνας δούλος στο σπίτι του Δήμου της Πνύκας, του κυρίαρχου λαού. Ο Δήμος είναι ένα φανταστικό πρόσωπο που συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά κάποιων από τα γεροντότερα μέλη του εκλογικού σώματος. Εδώ έρχεται να μας υπενθυμίσει ότι η πολύ διαδεδομένη τάση των αρχαίων Ελλήνων να προσωποποιούν αφηρημένες έννοιες είτε γλωσσικά είτε εικονογραφικά μπορεί στην κωμωδία να οδηγήσει ακόμη και στην παρουσίαση της προσωποποιημένης έννοιας πάνω στη θεα-

τρική σκηνή· έτσι ο χορός των Αχαρνέων φαντάζεται τη Συμφιλίωση (*Διαλλαγή*) σαν μια νεαρή και όμορφη κοπέλα με την οποία θα μπορούσε κανείς να στήσει το σπιτικό του στην εξοχή (*Αχ.* 989)· ενώ στη *Λυσιστράτη* εμφανίζεται ως βουβό πρόσωπο για να συνδιαλλάξει τους Αθηναίους με τους Σπαρτιάτες (1114 κ.ε.). Από τη σκοπιά της μεταγενέστερης κωμωδίας —και αυτό σημαίνει: από την άποψη ενός μεγάλου μέρους του νεότερου δράματος— ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει μια μεγάλη ομάδα αριστοφανικών προσώπων που την απαρτίζουν επινοημένοι κοινοί (ή όχι και τόσο κοινοί) άνθρωποι με τις καθημερινές τους κοινωνικές ή επαγγελματικές σχέσεις, και οι οποίοι μπορεί να παίζουν από τον πρωταγωνιστικό ρόλο σε ένα έργο, σαν τον Στρεψιάδη στις *Νεφέλες*, ως τον πιο περιθωριακό, όπως είναι, λ.χ., η ξενοδόχος και η φίλη της στους *Βατράχους* (549 κ.ε.). Ο Στρεψιάδης κινεί εδώ το ενδιαφέρον μας όχι σαν κωμικός ήρωας που έχει προβλήματα με τον Σωκράτη, αλλά μάλλον όπως μας παρουσιάζεται στην αρχή του έργου, σαν πατέρας που δεν μπορεί να επικροτήσει τον τρόπο ζωής του νεαρού γιου του. Μολονότι τέτοιοι άνθρωποι συχνά έδιναν στους θεατές την εντύπωση οικείων και σύγχρονών τους προσώπων, εντούτοις κάποια στοιχεία υπενθύμιζαν στο κοινό την ιδιαίτερη θεατρική υπόστασή τους και τη μακρινή τους καταγωγή από την τελετουργία. Οι κωμικοί υποκριτές, όπως και όλοι οι άλλοι, χρησιμοποιούσαν προσωπεία. Φορούσαν επίσης μια παραδοσιακή κωμική ενδυμασία, με πρόσθετα παραγεμίσματα στην κοιλιά και στους γλουτούς και (για τους άντρες) με έναν δερμάτινο φαλλό, ο οποίος, καθώς ήταν προσαρμοσμένος στην εφαρμοστή τους φόρμα, πρόβαλλε κάτω από τα κοντά τους ρούχα και, κατά τον Αριστοφάνη, μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για να προκαλέσει το γέλιο των μικρών αγοριών[1]. Αυτό το κοστούμι, το οποίο μαρτυρείται σε σύγχρονες με τον Αριστοφάνη αγγειογραφίες, καθώς και η παραδοσιακή χρήση χορών που αποτελούνται από πλάσματα της φύσης (ζώα, πουλιά, έντομα, ψάρια) μπορούν να εντοπιστούν στην τέχνη που είναι κατά πολύ αρχαιότερη από τα κείμενά μας· είναι μια κληρονομιά την οποία ο ίδιος ο Αριστοφάνης συσχέτιζε με την πρώιμη κωμωδία, συγκεκριμένα με τον Μάγνητα, και την οποία ο ίδιος αξιοποίησε με ευρηματικό τρόπο στα έργα του[2].

Η ποικιλία της σκηνικής παρουσίασης είναι κάτι που ο αναγνώστης του Αριστοφάνη μαθαίνει να το αναπλάθει με τη φαντασία του· τα στοιχεία της μουσικής και του χορού έχουν αμετάκλητα χαθεί, μολονότι η δομή και η

1. *Νεφέλες* 539: ο φαλλός, όπως και το παραγέμισμα της φορεσιάς των υποκριτών (*Βάτραχοι* 200), ήταν ένα στοιχείο που μπορούσε να δηλώνεται ρητά και να χρησιμοποιείται για κωμικά χωρατά ή να θεωρείται αυτονόητο και γι' αυτό να αγνοείται· σχετικά με τα αστεία που προορίζονται για αγόρια πβ. Εύπολης, *Προσπάλτιοι* 244 Κ.

2. Μάγνης: *Ιππείς* 520 κ.ε. (βλ. παρακάτω, σ. 483-4 με υποσ. 1 (σ. 484).

γλώσσα των λυρικών μερών μπορούν ακόμα να προκαλέσουν την ανταπόκρισή μας· και στο πορτρέτο του Κρατίνου στους *Ιππείς* ο Αριστοφάνης θυμάται δύο τραγούδια του μεγάλου δασκάλου που ήταν πολύ δημοφιλή και γνώριζαν μεγάλη επιτυχία στις γιορτές (529 κ.ε.). Από τα λυρικά του μέρη ως το διάλογο στο ανεπιτήδευτο και λιτό επίπεδο της καθημερινής ομιλίας, ο κωμικός ποιητής του 5ου αι. έχει στη διάθεσή του ένα ολόκληρο λεξιλόγιο διαφορετικών εκφραστικών τρόπων και με τη βοήθειά τους, σαν τον σύγχρονο κωμικό, μπορεί και να μιμείται και να δημιουργεί· μπορεί να προκαλεί το γέλιο αλλά και να ασκεί κριτική. Μια βασική γραμμή στην εξέλιξη της κωμωδίας, η οποία γίνεται αισθητή στο αριστοφανικό έργο χάρη στην αντίθεση ανάμεσα στα τελευταία έργα, τις *Εκκλησιάζουσες* και τον *Πλούτο*, και τα πρωιμότερα, είναι η τάση απομάκρυνσης από αυτή την εξαιρετικά πολύχρωμη και "ποιητική" γραφή και η υιοθέτηση ενός περισσότερου ομοιόμορφου και νατουραλιστικού ύφους, το οποίο τελειοποίησε ο Μένανδρος. Αλλά για την πρωιμότερη κωμωδία η εναλλαγή άσματος και λόγου ανάμεσα στο Χορό και τους υποκριτές είναι ένα ζωτικό και οργανικό στοιχείο· και η φύση της δεν μπορεί να εκτιμηθεί όπως πρέπει χωρίς τουλάχιστον κάποια εξέταση των μορφών που η εναλλαγή αυτή μπορεί να πάρει.

2. ΔΟΜΙΚΑ ΣΧΗΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ

Ο απλούστερος τύπος στην αριστοφανική κωμωδία, και βασικός για τη δομή της, είναι η εναλλαγή της μορφής ΑΒΑ΄Β΄, όπου και Α και Α΄ είναι λυρικά μέρη που βρίσκονται σε μετρική αντιστοιχία, και Β και Β΄ είναι ομάδες στίχων οι οποίοι είτε εκφέρονται απλά, στο φυσιολογικό τόνο της ομιλίας, είτε απαγγέλλονται με συνοδεία μουσικού οργάνου —με έναν τρόπο που χαρακτηρίζεται με τον ελαστικό όρο recitativo. Ο τεχνικός όρος είναι "ιαμβική συζυγία", όταν τα λυρικά μέρη εναλλάσσονται με τον κανονικό ιαμβικό τρίμετρο του μονολόγου ή του διαλόγου· είναι "επιρρηματική συζυγία", όταν χρησιμοποιούνται οι μακρύτεροι τετράμετροι στίχοι — αναπαιστικοί, τροχαϊκοί και ιαμβικοί[1]. Φυσικά ένα αριστοφανικό έργο δεν αποτελείται στο σύνολό του από συζυγίες: στους προλόγους, λ.χ., πριν από την πάροδο του χορού υπάρχουν σκηνές που διαδέχονται η μια την άλλη χωρίς να παρεμβάλλονται λυρικά μέρη· η "κατά επεισόδια" σύνθεση σε σκηνές που διακρίνονται μεταξύ

1. "Recitativo" στη γλώσσα του μη ειδικού σημαίνει ένα είδος απαγγελίας ανάμεσα στην ομιλία και το άσμα· αλλά κι αν ακόμη δεχτούμε ότι υπήρχε ένας τέτοιος τρόπος απαγγελίας, εξακολουθεί να παραμένει ασαφές το εύρος των παραλλαγών της, π.χ. στην περίπτωση διαφορετικών ειδών τετραμέτρου ή διαφορετικού ύφους μέσα στο ίδιο είδος. Για μια σύντομη πραγμάτευση του προβλήματος βλ. *DFA* 156 κ.ε., ιδίως 164.

τους με την παρεμβολή λυρικών μερών, τα οποία δεν έχουν συνδετική λειτουργία ή κάποτε απουσιάζουν τελείως, προτιμάται ιδιαίτερα προς το τέλος του έργου· βέβαια και σε αυτές τις ενότητες υπάρχουν ορισμένα στοιχεία που προσδίδουν συμμετρία, κατά κύριο λόγο επειδή κάποιες κωμικές εντυπώσεις υπογραμμίζονται με την επανάληψη. Αλλά η τετραμερής μορφή της συζυγίας είναι βασική· μπορεί να παρουσιάζει ποικιλία στη διάταξη των τμημάτων της, να έχει μεγαλύτερο μήκος ή να εξωραΐζεται κατά ποικίλους τρόπους· ένα τεράστιο μέρος των φιλολογικών μελετών επικεντρώνεται σε προσπάθειες ορισμού και αιτιολόγησης των ποικιλόμορφων εκφάνσεών της σε σχέση με το περιεχόμενο και το συνολικό σχέδιο του έργου και, ιδιαιτέρως, σε προσπάθειες αναγωγής με τη βοήθεια αυτών των στοιχείων, τα οποία φαίνεται ότι διατήρησαν απαραχάρακτη την παράδοση, σε μια πρωταρχική μορφή της κωμωδίας ή του κωμικού ξεφαντώματος. Αυτή η ερευνητική κατεύθυνση στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στην εργασία του Zieliński (1885) σχετικά με την καταγωγή και την εξέλιξη της αττικής κωμωδίας· σημαντικοί συνεχιστές του ήταν ο Mazon (1904), ο Pickard-Cambridge *(DTC*: 1927, αναθ. 1962), ο Gelzer (1960), ο Händel (1963) και ο Sifakis (1971). Η εξέταση αυτού του προβλήματος είναι χρήσιμο να αρχίσει από την παράβαση του χορού, ένα στοιχείο τυπικό στα αριστοφανικά έργα του 5ου αι., το οποίο όμως απουσιάζει από τις δύο σωζόμενες κωμωδίες που γράφτηκαν στον 4ο αι., τις *Εκκλησιάζουσες* και τον *Πλούτο*.

Στην πλήρη μορφή της η παράβαση του χορού έχει επτά μέρη. Συνίσταται από μία επιρρηματική συζυγία, η οποία εισάγεται από μια ομάδα μεγάλων στίχων -συνήθως αναπαιστικών τετραμέτρων- με τη δική τους κατάλληλη εισαγωγή και κλείσιμο. Το συνολικό σχήμα έχει, λοιπόν, ως εξής: ΑΒΓΔΕ-Δ΄Ε΄· αλλά υπάρχουν ποικίλοι τρόποι σύντμησής του, κάτι που συμβαίνει πάντα όταν χρησιμοποιείται ως δεύτερη παράβαση μέσα στο ίδιο έργο. Στην κύρια παράβαση των *Ιππέων* (498-610) η σχέση μορφής και περιεχομένου είναι ιδιαιτέρως στενή. Στη συζυγία τα δύο λυρικά μέρη (Δ,Δ΄) είναι ύμνοι σε μικρογραφία· με αυτούς ο χορός των ιππέων απευθύνεται πρώτα στον Ποσειδώνα και έπειτα στην Αθηνά. Τα δύο επιρρήματα (Ε,Ε΄) αποτελούνται από 16 στίχους σε τροχαϊκό τετράμετρο το καθένα (και το μέτρο και το μήκος, 16 στίχοι ή 20, και τα δύο πολλαπλάσια του 4, ανταποκρίνονται στην κανονική μορφή)· το πρώτο θέμα είναι ο έπαινος της παραδοσιακής ανδρείας και αρετής των ιππέων, το δεύτερο μια γεμάτη ευφορία περιγραφή της πρόσφατης και πρωτοφανούς επιτυχίας των αλόγων τους σε μια απόβαση του ιππικού σε εχθρική ακτή. Η κωμωδία αυτή γράφτηκε μέσα στον πόλεμο (424 π.Χ.) και απευθύνεται στα λαϊκά αισθήματα σε σχέση με επίκαιρα προβλήματα· αλλά ο χορός μπορεί να παριστάνει το ιππικό και την ανώτερη τάξη των

Αθηναίων που υπηρετούσαν σε αυτό, συγχρόνως όμως είναι κι ένας κωμικός χορός, και η νίκη για την οποία ιδιαιτέρως ελπίζει είναι η νίκη στον δραματικό αγώνα (591-4). Οπωσδήποτε η δραματική εξέλιξη του έργου αναστέλλεται. Η τομή σε σχέση με τα προηγούμενα γεγονότα πραγματοποιείται εδώ, όπως και σε άλλες κωμωδίες, στο σύντομο εισαγωγικό μέρος (Α), το οποίο εύχεται καλή τύχη στον ήρωα που αποχωρεί από τη σκηνή και καλεί το κοινό να δώσει προσοχή "στους αναπαίστους μας" (Β,Γ). Η δραματική υπόστασή τους ως ιππέων δεν λησμονείται εντελώς, γιατί (507 κ.ε.): "απ' τους γέρους δασκάλους χορών κωμικών αν κανένας μας πίεζε να βγούμε ν' απαγγείλουμε στίχους μπροστά στους θεατές σε παράβαση (*παραβαίνειν*), εμείς τέτοια χάρη δεν του κάναμε πρόθυμα" – αλλά τώρα, συνεχίζουν, ο ποιητής αξίζει την υποστήριξή τους σαν γενναίος και ειλικρινής άνθρωπος με τον οποίο έχουν κοινούς εχθρούς. Ουσιαστικά όμως οι στίχοι είναι μια διαφήμιση για τον Αριστοφάνη και μια έκκληση για ευνοϊκή υποδοχή του (τέλος του Β και μετάβαση στο Γ) με το πρόσχημα μιας υπεράσπισης: είναι η πρώτη κωμωδία, μετά την εμφάνιση του Αριστοφάνη σε αγώνα κωμωδίας πριν από τρία χρόνια, που τη δίδαξε ο ίδιος[1]. Η απολογία περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, την περίφημη περιγραφή του Κρατίνου και άλλων κωμικών ποιητών στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω.

Η αναφορά στους "αναπαίστους μας" και η χρήση του όρου *παραβαίνειν* θα μπορούσαν από μόνα τους να δηλώσουν ένα γεγονός για το οποίο προσφέρουν άφθονες μαρτυρίες οι σωζόμενες κωμωδίες και τα αποσπάσματα που μπορούμε να τα ταυτίσουμε: ότι δηλαδή για την τρίτη γενιά ποιητών της Αρχαίας Κωμωδίας και για το κοινό τους η παράβαση, έτσι όπως την έχουμε περιγράψει, ήταν ένα καθιερωμένο συστατικό στοιχείο του έργου με ορισμένες γνωστές συμβάσεις. Αλλά η ισορροπία μεταξύ συμβάσεων και καινοτομιών δεν επιτυγχανόταν πάντα και από κάποιες απόψεις μπορούμε να τη δούμε να κλονίζεται. Οι πρώτες πέντε κωμωδίες, *Αχαρνείς*, *Ιππείς*, *Νεφέλες*, *Σφήκες* και *Ειρήνη*, διδάχτηκαν διαδοχικά στο διάστημα 425-21, οι *Νεφέλες* και η *Ειρήνη* στα Διονύσια και οι υπόλοιπες στα Λήναια. Από αυτές, παράβαση σε πλήρη μορφή έχουν οι *Αχαρνείς*, οι *Ιππείς* και οι *Σφήκες*· στην *Ειρήνη* υπάρχει μία παράβαση χωρίς επιρρήματα (δηλαδή ΑΒΓΔΔ΄)· στις *Νεφέλες*, εκεί όπου τα άλλα έργα έχουν αναπαίστους, στο σωζόμενο, αναθεωρημένο κείμενο υπάρχει μια ομάδα στίχων σε ένα διαφορετικό, αλλά κατάλ-

1. Ο Αριστοφάνης δεν ήταν ο μόνος κωμωδιογράφος έργα του οποίου διδάχτηκαν από τρίτους· ακολούθησε μάλιστα και αργότερα αυτή την πρακτική (λ.χ. με τους *Βατράχους*). Δεν γνωρίζουμε γιατί συνέβαινε αυτό, αλλά μπορούμε να δεχτούμε ότι οι αντίπαλοι και οι κριτικοί θα τον επέκριναν: πβ. *DFA* 84-6, και Πλάτωνα κωμικό 99-100 Κ και *P.Oxy.* 2737 απ. I ii 10 κ.ε. (= *CGFP* * 56, 44 κ.ε.).

ληλο για την παράβαση μέτρο, το ευπολίδειο (δηλαδή Β αντί για ΒΓ). Κάθε φορά με αξιοσημείωτη συνέπεια οι ανάπαιστοι ή το ισοδύναμό τους μέτρο προσφέρουν ένα είδος λογοτεχνικής παρέκβασης, μια "απολογία" για τον ποιητή, είτε σε πρώτο πρόσωπο, σαν να την εκφωνεί ο ίδιος, είτε με τον τρόπο που συναντήσαμε στους *Ιππείς*· εντούτοις, στους *Αχαρνείς* (628 κ.ε.) ο Αριστοφάνης βάζει το χορό του να υποστηρίζει ότι στο παρελθόν δεν θεώρησε σωστό να αυτοδιαφημίζεται. Μπορούμε να αναφέρουμε εδώ, μαζί με τα ακέραια έργα, και τη μαρτυρία ενός υπομνήματος πάνω σε μια χαμένη κωμωδία (*Ανάγυρος;*), που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1968 και το οποίο μας προσφέρει μια σειρά χωρίων από αναπαίστους και από τα λυρικά μέρη και τα τροχαϊκά τετράμετρα μιας συζυγίας[1]. Τα τέσσερα ακέραια έργα του όψιμου 5ου αιώνα είναι οι *Όρνιθες* (414, Διονύσια), η *Λυσιστράτη* (411, Λήναια(;)), οι *Θεσμοφοριάζουσες* (411, Διονύσια(;)) και οι *Βάτραχοι* (405, Λήναια). Από αυτά, μόνο οι *Όρνιθες* έχουν την παράβαση στην πλήρη της μορφή· στις *Θεσμοφοριάζουσες* η συζυγία περιορίζεται σε ένα και μοναδικό επίρρημα (Ε αντί για ΔΕΔ΄Ε΄)· στους *Βατράχους* υπάρχει απλώς μια συζυγία· στη *Λυσιστράτη* (614-705) υπάρχει μια προσεκτικά ισορροπημένη σύνθεση που περιλαμβάνει δύο ζεύγη δεκάστιχων επιρρημάτων – μια ιδιαίτερη παραλλαγή για μια κωμωδία, το χορό της οποίας συγκροτούσαν δώδεκα άντρες και δώδεκα γυναίκες σε δύο αντιτιθέμενα ημιχόρια[2]. Η απολογία, η οποία είχε τόσο κυρίαρχη θέση στο παρελθόν, λείπει τώρα ακόμη κι από εκεί, όπως στους *Όρνιθες* και τις *Θεσμοφοριάζουσες*, όπου προσφέρονται για την υποδοχή της ανάπαιστοι. Επίσης, απουσιάζει από τη *Λυσιστράτη*, τις *Θεσμοφοριάζουσες* και τους *Βατράχους* η δεύτερη παράβαση, η οποία, μολονότι συντομότερη και με μεγαλύτερη ποικιλία στη μορφή, είναι ένα μόνιμο στοιχείο των πρωιμότερων έργων, εφόσον βέβαια δεχθούμε τους *Αχαρνείς* σαν μια ξεχωριστή περίπτωση[3]. Σημειώσαμε στην αρχή ότι οι *Εκκλησιάζουσες* (που διδάχτηκαν το 393 ή 392) και ο *Πλούτος* (388) δεν έχουν καθόλου παράβαση.

Η παράβαση θεωρείται κάποτε ένα είδος απολιθώματος, ένα υπόλειμμα της μακρινής καταγωγής της από μια τελετουργία, το οποίο διατήρησε και με κάποιο τρόπο μεταβίβασε στα άλλα μέρη του έργου, καθώς αυτά αναπτύσσονταν, την τόσο ευδιάκριτη και ισορροπημένη δομή της. Αυτό που βλέπουμε

1. *P. Oxy.* 2737 (Βλ. σ. 477, υποσημ. 1 παραπάνω).

2. Γνωρίζουμε ότι και σε άλλες κωμωδίες ο χορός μοιραζόταν με ανάλογο τρόπο, όπως, λ.χ., σε πλούσιους και φτωχούς στο έργο του Εύπολη *Μαρικάς* (421 π.Χ.), αλλά δεν μας έχει διασωθεί αρκετό κείμενο για να γνωρίζουμε τη μορφή των παραβάσεών τους· βλ. Webster στο *DTC* 160· και για τον *Μαρικά* (*P.Oxy.* 2741) *CGFP* αρ. 95, σημ. 29.

3. Η χορική εκτέλεση στους *Αχαρνείς* 971-99 μπορεί να θεωρηθεί κάτι ανάμεσα σε μια δεύτερη παράβαση και το είδος της ωδής που θα ήταν εδώ αναμενόμενο: Sifakis (1971) 35.

στον Αριστοφάνη είναι το τέρμα μιας μακράς πορείας: αυτό το συστατικό στοιχείο της κωμωδίας, το οποίο είναι αποκλειστικά χορικό και δεν προωθεί καθόλου την εξέλιξη της δράσης, φθίνει καθώς αυξάνεται το ενδιαφέρον για οργανωμένη πλοκή και περιορίζεται ο ρόλος του χορού. Είναι ευκολότερο να προσυπογράψουμε το δεύτερο σκέλος αυτής της άποψης παρά το πρώτο, μολονότι πρέπει και σε αυτή την περίπτωση να είμαστε επιφυλακτικοί και να μη θεωρήσουμε ότι αυτή η φθίνουσα πορεία υπήρξε τόσο ευθύγραμμη όσο την παρουσιάζουν τα περιορισμένα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας. Άλλωστε υπάρχει κι ένα δεύτερο καθιερωμένο συστατικό στοιχείο της κωμωδίας, και μάλιστα, κατά την άποψη μερικών, ακόμη πιο ισχυρό από ό,τι η παράβαση, το οποίο θα μπορούσε να θεωρηθεί αρχετυπικό στοιχείο της κωμωδίας. Πρόκειται για την τυπική αντιπαράθεση απόψεων, για την οποία η ονομασία *ἀγών* -όπως και μεγάλο μέρος της τεχνικής ορολογίας- αποτελεί κληρονομιά του 19ου αιώνα. Στην κανονική του μορφή ο *ἀγών* έχει συμμετρικά επιρρήματα σε τετραμέτρους, στα οποία οι δύο αντίπαλοι εκθέτουν τα επιχειρήματά τους (Ε)· το κάθε επίρρημα καταλήγει σε ένα συμπέρασμα, όπως και οι ανάπαιστοι της παράβασης, για το οποίο μας έχει παραδοθεί το όνομα *πνῖγος* (Π)· επίσης σε κάθε επίρρημα προτάσσεται μια κατάλληλη προτροπή (*κατακελευσμός*) από το χορό (Κ) · τα δύο μέρη του *ἀγῶνος* έχουν από ένα ζεύγος λυρικών ωδών (Ω), και η όλη ενότητα συμπληρώνεται από ένα καταληκτικό μέρος, σαν εκείνο των αναπαίστων της παράβασης, τη *σφραγῖδα* (Σ). Έτσι η βασική εναλλαγή ωδής και επιρρήματος παίρνει την εξής περίτεχνη μορφή ΩΚΕΠΩ΄Κ΄Ε΄Π΄Σ. Αν τώρα θυμηθούμε την απλουστευτική περιγραφή της βασικής δομής ενός έργου που παραθέσαμε λίγο παραπάνω: "μια επαναστατική ιδέα... τίθεται σε εφαρμογή παρά τις εναντιώσεις", μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ένας *ἀγών* στο πρώτο μισό του έργου τείνει να διευθετήσει το κύριο πρόβλημα της δράσης. Αλλά από τις πρώτες κιόλας κωμωδίες ο Αριστοφάνης είναι κύριος του δραματικού σχεδίου, όχι υπηρέτης του.

Στους *Αχαρνείς* η επαναστατική ιδέα μιας ατομικής συνθήκης ειρήνης με τη Σπάρτη προκαλεί εντονότατες αντιδράσεις και θα περιμέναμε ίσως ότι θα προσέφερε ένα κατάλληλο θέμα για επιρρηματικό αγώνα σε ανεπτυγμένη μορφή, αλλά αυτό δεν συμβαίνει: η κύρια υπεράσπιση από τον Δικαιόπολη των πράξεών του είναι ένας λόγος σε ιαμβικούς τριμέτρους και βασίζεται στην περίφημη πολύστιχη ρήση του Τήλεφου στο χαμένο φερώνυμο έργο του Ευριπίδη (438 π.Χ.), και η όλη ενότητα (490-625), που ορισμένες φορές χαρακτηρίζεται υποκατάστατο του *ἀγῶνος*, έχει τη μορφή μιας απλής τετραμερούς συζυγίας με δύο συμμετρικά χορικά μέρη σε δοχμίους και μια επιπλέον ιαμβική σκηνή, η οποία βρίσκεται σε χαλαρή αντιστοιχία με εκείνη της ρήσης. Οι *Ιππείς* έχουν δύο επιρρηματικούς *ἀγῶνες,* τον έναν πριν και

τον άλλον μετά την κύρια παράβαση· οι *Νεφέλες* έχουν δύο, στο τελευταίο μέρος του έργου· στην *Ειρήνη* "δεν υπάρχει με την αυστηρή σημασία του όρου *ἀγών* ούτε ως προς το περιεχόμενο ούτε ως προς τη μορφή", κ.ο.κ.[1]. Αλλά, με όποιο τρόπο κι αν δίνονται οι ορισμοί, η τυπική δομή είναι διακριτή ακόμη και στα έργα του 4ου αιώνα, οπότε έχει περιοριστεί στο μισό ή και λιγότερο. Οι *Εκκλησιάζουσες* 571-709 έχουν τη μορφή ΩΚΕΠ· και ο *Πλούτος* 487-618, με ακόμα πιο περιορισμένο το ρόλο του χορού, έχει απλώς ΚΕΠ για τη διαμάχη μεταξύ του Χρεμύλου, που θέλει να επανακτήσει ο Πλούτος την όρασή του, και της Πενίας. Παρ' όλες τις ποικιλίες της, θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι μια τέτοια δομή, στην κανονική, απλή μορφή της, αποτελούσε τον πυρήνα ενός πρωτόγονου δράματος για τους υποκριτές και το χορό και την εξελικτική αφετηρία των συμμετριών και αναλογιών που απαντούν σε άλλα σημεία των έργων. Το πρόβλημα με αυτή την άσκηση της φαντασίας μας, μολονότι τα σχήματα που απαντούν στον Αριστοφάνη μπορούν να ανιχνευθούν σε κάποιο βαθμό στα αποσπάσματα, το δημιουργούν τα χαμένα δράματα των δύο προηγούμενων γενιών· και ο Dover το 1954 διατύπωσε εύστοχα αυτό το πρόβλημα, λέγοντας ότι "δεν μπορούμε να κάνουμε εικασίες με βάση τον Αριστοφάνη"[2]. Αλλά, αν η αναζήτηση των σταθερών δομών ενός πρωτο-δράματος πρέπει προς το παρόν να μείνει στην περιοχή της εικοτολογίας, η μελέτη των σχέσεων μορφής και περιεχομένου στα σωζόμενα έργα μπορεί να δώσει περισσότερα αποτελέσματα, γιατί τα δομικά σχήματα βρίσκονται σε στενή συνάρτηση με τις απαιτήσεις της υπόθεσης σε επιμέρους τμήματα του έργου, αλλά και με το γενικό προσανατολισμό προς μια ολοκληρωμένη πλοκή που συγκροτείται από ενότητες, τις οποίες ονομάζουμε "πράξεις", ενώ παράλληλα συρρικνώνεται η συμμετοχή του χορού. Αυτόν τον προσανατολισμό μπορούμε να τον παρακολουθήσουμε κάπως καλύτερα από τα τελευταία έργα του Αριστοφάνη ως τον *Δύσκολο* του Μενάνδρου και τα άλλα έργα της Νέας Κωμωδίας. Αλλά και πάλι μεσολαβούν οι χαμένες γενιές.

3. ΤΟ ΠΙΟ ΠΡΩΙΜΟ ΚΩΜΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

Ακόμη κι αν κάποια στιγμή ανακτούσαμε μια σειρά κωμωδιών που να φτάνουν ως το 486 π.Χ., θα εξακολουθούσε να έχει ενδιαφέρον το ερώτημα πόσο πιο πίσω θα έπρεπε ή θα μπορούσε να ανιχνευθεί η ιστορία της κωμωδίας· ποια ήταν η ουσιώδης αλλαγή που μετέτρεψε τα τραγούδια γλεντιού των *κωμωδών* σε κωμικό δράμα και πότε πραγματοποιήθηκε; Ο Αριστοτέλης αντιμετώπισε αυτό το πρόβλημα, και μεγάλο μέρος της σύγχρονης φιλολογικής συζήτησης έχει αφετηρία τα λιγοστά του σχόλια πάνω στην πρώιμη κωμωδία, σχόλια που έχουμε στο σωζόμενο τμήμα της *Ποιητικής*.

1. *DTC* 200. 2. *FYAT* 139.

ΤΟ ΠΙΟ ΠΡΩΙΜΟ ΚΩΜΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

Κατά τον Αριστοτέλη τα στάδια της εξέλιξης της τραγωδίας σφραγίστηκαν από καινοτομίες, οι οποίες συνδέθηκαν με συγκεκριμένα πρόσωπα (για παράδειγμα, η εισαγωγή του τρίτου υποκριτή συνδέθηκε με τον Σοφοκλή)· αλλά, προκειμένου για την κωμωδία, οι μεταρρυθμιστές της ήταν γενικά άγνωστοι, "επειδή στην αρχή δεν αντιμετωπιζόταν με σοβαρότητα"[1]. Η κωμωδία αναγνωρίστηκε επίσημα στην Αθήνα σχετικά αργά (μας παραδίδεται η χρονολογία 486 π.Χ.) και ως τότε, όταν πια άρχισαν να καταγράφονται τα ονόματα των πρώτων κωμικών ποιητών, είχε αποκτήσει συγκεκριμένα μορφολογικά χαρακτηριστικά· προηγουμένως οι παραστάσεις δίνονταν από ερασιτέχνες[2]. Η κωμωδία, όπως και η τραγωδία, προήλθε από τον αυτοσχεδιασμό. Το είδος του αυτοσχεδιασμού που είχε στο νου του ο Αριστοτέλης φαίνεται ότι ήταν ένα οικείο για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, όπως και για άλλους πολιτισμούς, είδος, με κορυφαίο και χορό που να του αποκρίνεται· ο κορυφαίος κάνει την εισαγωγή και μπορεί να "αυτοσχεδιάζει" ή να συνθέτει προφορικά· οι αποκρίσεις του χορού έχουν γραφεί πριν από την παράσταση ή είναι με κάποιο τρόπο προβλέψιμες· και φυσικά μπορούν να υπάρξουν περισσότεροι κορυφαίοι ή χοροί. Ένα τέτοιο μοντέλο μπορούμε να δούμε στο θρήνο για τον Έκτορα στην *Ιλιάδα* (Ω 719 κ.ε.), όπου υπάρχουν τραγουδιστές (*ἀοιδοί*) για να πρωτοστατήσουν στο θρήνο· οι γυναίκες και, στο τέλος, ολόκληρος ο λαός αποκρίνονται στους *ἀοιδούς*, ενώ διαδοχικά παρεμβαίνουν η Ανδρομάχη, η Εκάβη και η Ελένη με λόγια που εκφράζουν την προσωπική τους οδύνη. Δικαιολογημένα ή όχι, γεγονός είναι πάντως ότι ο Αριστοτέλης θεωρούσε πως η τραγωδία αναπτύχθηκε από τους *ἐξάρχοντας τον διθύραμβον*· για την κωμωδία πίστευε ότι προήλθε από τους κορυφαίους των *φαλλικῶν* ασμάτων, "τα οποία εξακολουθούν ακόμη ως θεσμοί σε πολλές ελληνικές πόλεις". Αλλά περισσότερες της μιας ελληνικές περιοχές διεκδικούσαν τη γένεση του κωμικού δράματος. Οι Μεγαρείς της μητροπολιτικής Ελλάδας, αναφέρει ο Αριστοτέλης, υποστήριζαν ότι η κωμωδία γεννήθηκε στα μέρη τους στα χρόνια της δημοκρατίας (δηλαδή στην εποχή που ακολούθησε την εκδίωξη των τυράννων στις αρχές του 6ου αιώνα)· οι Μεγαρείς των Υβλαίων Μεγάρων στη Σικελία πρόβαλλαν και αυτοί διεκδικήσεις, υποστηρίζοντας ότι ο Επίχαρμος, ο οποίος ήταν πολύ προγενέστερος του Χιωνίδη και του Μάγνητα, καταγόταν από εκεί· και διατύπωναν ορισμένα επιχειρήματα βασισμένα σε αμφίβολες ετυμολογίες των λέξεων δράμα και κωμωδία[3]. Δεν είναι περίεργο το

1. Σε αυτή την παράγραφο παρατίθενται αποσπάσματα από τα κεφάλαια 3, 4 και 5 της *Ποιητικής*· εδώ από το 1449a37 κ.ε. (το 18 κ.ε. αναφέρεται στον Σοφοκλή) και στη συνέχεια από το 1449b1.

2. 1449a9 κ.ε. 3. 1448a29-b2.

γεγονός ότι ο Αριστοτέλης αντιμετωπίζοντας το πρόβλημα από τη σκοπιά της σύγχρονής του κωμωδίας θεωρούσε το στοιχείο του σκώμματος και της προσωπικής προσβολής χαρακτηριστικό της πρώιμης κωμωδίας, για την οποία, όπως φαίνεται, πίστευε ότι αποτελούσε από αυτή την άποψη φυσική συνέχεια της τάσης που εκπροσωπούν ο Αρχίλοχος και οι άλλοι σκωπτικοί ποιητές[1]. Η αφετηρία για την απομάκρυνση από αυτό το είδος κωμικής σύνθεσης είναι μια εξέλιξη για την οποία ο Αριστοτέλης μας δίνει συγκεκριμένες πληροφορίες: "η σύνθεση μύθων ήρθε αρχικά από τη Σικελία· από τους Αθηναίους ποιητές ο Κράτης ήταν ο πρώτος που εγκατέλειψε τον τύπο της σκωπτικής ποίησης και συνέθεσε κωμωδίες με θέματα γενικού και όχι ειδικού ενδιαφέροντος"[2].

Όταν ο Αριστοτέλης ανάγει την καταγωγή της κωμωδίας στα *φαλλικά*, σαν κι αυτά που ήταν γνωστά στις μέρες του, χρησιμοποιεί κατά κάποιο τρόπο πρωτόγονα στοιχεία που είχαν επιβιώσει προκειμένου να επιβεβαιώσει μια υπόθεσή του για την εξέλιξη ενός λογοτεχνικού είδους. Περιγραφές των παραστάσεων που δίνονταν από τους *φαλλοφόρους, ιθυφάλλους*, καθώς και από διάφορους άλλους, συμπιλημένες από λογίους της ελληνιστικής εποχής, μπορούν να θεωρηθούν ενδεικτικές γι' αυτό που είχε υπόψη του ο φιλόσοφος[3]. Αυτές οι παραδοσιακές τελετουργίες, που έχουν παράλληλα σε άλλους πολιτισμούς, παρουσιάζουν έναν αριθμό σημείων επαφής με την πλήρως διαμορφωμένη κωμωδία· οι συμμετέχοντες, λ.χ., φορούν κάποτε προσωπείο· επίσης μπορεί να είναι έντονο το στοιχείο του σκώμματος και της προσβολής, το οποίο, όπως αναφέραμε προηγουμένως, θεωρήθηκε από τον Αριστοτέλη χαρακτηριστικό της πρώιμης κωμωδίας. Αυτό που έλειπε στον Αριστοτέλη, όπως λείπει και σε μας, είναι κάποια γραπτή μαρτυρία για τα στάδια που μεσολάβησαν στην εξέλιξη του είδους· και τούτο είναι αλήθεια, ακόμη κι αν αξιοποιήσουμε στο έπακρο τα κοινά σημεία ανάμεσα στην κωμωδία και την υποθετική πρωτο-κωμωδία σε βάρος των διαφορών τους και υποβαθμίσουμε το γεγονός ότι μέχρι την εποχή κατά την οποία ο Αριστοτέλης και οι διάδοχοί του έκαναν τις παρατηρήσεις τους υπήρξαν άπειρες ευκαιρίες για τις

1. 1449a2 κ.ε.: με άλλα λόγια, η κωμωδία έγινε το φυσικό μέσο έκφρασης για όσους στο παρελθόν έγραφαν ιαμβική ποίηση. Πβ. επίσης 1451b10 κ.ε. και *Ηθ.Νικ.* 1128a16-31.

2. 1449b5 κ.ε.: μνημονεύοντας τη Σικελία ο Αριστοτέλης χωρίς αμφιβολία είχε στο νου του τον Επίχαρμο και τον Φόρμη, ανεξάρτητα από το αν αρχικά είχε σκοπό να παραθέσει με κάποιο τρόπο τα ονόματά τους.

3. Τα βασικά κείμενα είναι του Σωσίβιου (περ. 300 π.Χ.· *FGrH* 595 F 7) και του Σήμου από τη Δήλο (2ος αιώνας π.Χ.· *FGrH* 396 F 24)· παρατίθενται από τον Αθήναιο 14, 621d-f, 622a-d· για μια μετάφραση και συζήτησή τους, μαζί με άλλα κείμενα, πβ. *DTC* 132-47.

φαινομενικά αρχέγονες παραστάσεις να απορροφήσουν στοιχεία από τη μορφοποιημένη κωμωδία σε ένα εξελιγμένο της στάδιο[1]. Εν ολίγοις, η άποψη του Αριστοτέλη για την καταγωγή της κωμωδίας είναι μια υπόθεση ενδιαφέρουσα και πιθανόν σωστή, αλλά δεν μας προσφέρει -ούτε κι εμείς άλλωστε είμαστε σε θέση να τα εξασφαλίσουμε σε ικανοποιητικό βαθμό- τα στοιχεία χάρη στα οποία θα ήταν δυνατόν να επαληθευτεί.

Δεν γνωρίζουμε πόσο ευρύς θα ήταν ο ορισμός που θα έδινε ο Αριστοτέλης, αν του χρειαζόταν, για τα *φαλλικά*· αλλά η εικόνα που μπορούμε να σχηματίσουμε για τους *κώμους*, οι οποίοι πιθανόν σχετίζονται με την κωμωδία, έχει όλο και μεγαλύτερο ενδιαφέρον και ποικιλία, καθώς η συστηματική έρευνα αξιοποιεί τις μαρτυρίες των αγγειογραφιών και των άλλων έργων τέχνης και καθώς οι νέες ανακαλύψεις τις επαυξάνουν. Ανάμεσα στις πρώτες που πρέπει να αναφερθούν καθώς και τις πιο γνωστές είναι τα αττικά αγγεία που παρέχουν μια γενεαλογική γραμμή στους θηριομορφικούς χορούς του Αριστοφάνη και άλλων κωμικών: ο Sifakis (1971) περιλαμβάνει μια θαυμάσια ανασκόπηση των παλαιότερων ερμηνειών. Δείγματα αυτού του είδους είναι ένας αμφορέας του Βερολίνου (F 1830) και μια οινοχόη του Βρετανικού μουσείου (B 509) –και τα δύο χρονολογούνται στην εικοσαετία 500-480 π.Χ.–, τα οποία απεικονίζουν έναν αυλητή με δύο μέλη του χορού μεταμφιεσμένα σε πετεινούς· στο πρώτο είναι τυλιγμένοι με πέπλους και ίσως βαδίζουν, ενώ στο δεύτερο εκτελούν μια γρήγορη χορευτική κίνηση. Ένας άλλος αμφορέας του Βερολίνου (F 1697) χρονολογείται στα μέσα του 6ου αιώνα και έχει έναν αυλητή με τρεις ένοπλους και αγένειους νεαρούς πάνω στην πλάτη τριών γενειοφόρων ανδρών με προσωπεία και ουρές αλόγων: πρόκειται για Αθηναίους ιππείς έναν και πλέον αιώνα πριν από την αριστοφανική παρουσίασή τους ως κωμικού χορού[2]. Δυστυχώς (και αυτό ισχύει γενικά για τα μνημεία που μας ενδιαφέρουν εδώ) δεν υπάρχει τίποτα που να δείχνει σε ποια συγκυρία αναφέρονται αυτές οι απεικονίσεις ή με ποια λατρεία συνδέονταν. Το αγγείο με τους ιππείς ζωγραφίστηκε πολύ πριν από τη χρονολογία που μας παραδίδεται για την επίσημη αναγνώριση της κωμωδίας στα Διονύσια (486 π.Χ.), αλλά θα μπορούσε ίσως να απεικονίζει μια παράσταση στο πλαίσιο της ίδιας γιορτής από τους *ἐθελοντές* που μνημονεύει ο Αριστοτέλης. Οι δύο παραστάσεις των χορευτών με προσωπείο πουλιού μπορεί να είναι προγενέ-

1. Βλ. *DTC* 132-47, με ιδιαίτερη έμφαση στη συμβολή του Webster στην αναθεωρημένη έκδοση του βιβλίου.

2. Αυτά τα τρία αγγεία έχουν τους αριθμούς 27, 26 και 23 στον κατάλογο των Μνημείων στο *DTC* 300 κ.ε.· φωτογραφίες υπάρχουν σε αυτό το βιβλίο όπως και σε πολλά άλλα: Sifakis (1971), πίνακες i, vi, vii-viii· Bieber (1961) πίνακες 124, 123, 126· πβ. Trendall και Webster (1971) I, 12 και I, 9.

στερες ή να ζωγραφίστηκαν αμέσως μετά το 486 π.Χ. Αλλά είτε πρόκειται για κανονικά μέλη ενός κωμικού χορού είτε για *εθελοντές* ή για κάτι άλλο, ζωγραφίστηκαν στην εποχή της πρώτης γενιάς των Αττικών κωμικών ποιητών και μπορούν, ως εκ τούτου, να δώσουν μια επαρκή εικόνα της εμφάνισης του χορού στους *Όρνιθες* του Μάγνητα -για τα φτερουγίσματα αυτού του χορού μιλά ο Αριστοφάνης, ένας κωμικός που έμελλε κι αυτός να συνθέσει *Όρνιθες* και *Πελαργούς*[1]. Η μουσική, η κίνηση και το χρώμα ήταν τα προφανή στοιχεία που μπορούσε να αξιοποιήσει ο ποιητής σε χορούς αυτού του είδους, και οι *Όρνιθες* είναι ένα εντυπωσιακό παράδειγμα του τι μπορούσε να πετύχει. Παρόμοιοι χοροί, όπως και άλλοι, σε συνομιλία με τον κορυφαίο είναι πιθανόν ότι παρήγαγαν μια πρότυπη συνθετική δομή. Εφόσον παρίσταναν τελείως ξεχωριστά όντα (ή ακόμα και αριστοκράτες νεαρούς πάνω στα άλογά τους), θα περίμενε κανείς ότι θα είχαν να πουν κάτι ξεχωριστό για να αυτοσυστηθούν και να αναπτύξουν τις σχέσεις τους -παλαιότερες, τωρινές, μελλοντικές- με τους θεατές· αλλά χρειάζεται κάτι περισσότερο από αυτό για να δημιουργηθεί ένα μοντέλο δραματικής πλοκής.

Μια άλλη σημαντική ομάδα μνημείων συνίσταται από αγγεία με παραφουσκωμένους ή υπερβολικά χοντρούς (και ορισμένες φορές φαλλικούς) χορευτές, τα κοστούμια των οποίων φαίνεται να τους σχετίζουν από τη μια πλευρά με τους ανθρώπινους ήρωες της κλασικής αττικής κωμωδίας στο συμβατικό τους σκηνικό κοστούμι και από την άλλη με σατύρους και άλλους ημιθηριόμορφους συντρόφους του Διονύσου. Ξεχωριστή θέση ανάμεσά τους κατέχουν τα κορινθιακά αγγεία με ομάδες κωμαστών, τα οποία μελέτησε διεξοδικά ο Seeberg (1971): αποτέλεσαν την πηγή ορισμένων σκηνών που έχουν προκαλέσει συχνά επιστημονικές συζητήσεις από το 1893, όταν δημοσιεύτηκε ένα άρθρο του Körte, το οποίο άσκησε μεγάλη επίδραση, εξαιτίας των μαρτυριών που μπορούν να προσφέρουν για τους πρώιμους δωρικούς δραματικούς χορούς και, συνεπώς, για τη βασιμότητα των διεκδικήσεων που προβάλλονταν από ορισμένους Δωριείς σχετικά με τη γέννηση της κωμωδίας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν εδώ όσα στοιχεία υπόθεσης ή πλοκής έχουν αναγνωριστεί. Ένας αμφορίσκος στην Αθήνα (ΝΜ 664), χρονολογημένος στα 600-575 π.Χ., απεικονίζει, όπως και ορισμένα άλλα αγγεία, την επιστροφή του Ηφαίστου: ο Ήφαιστος είχε φυλακίσει την Ήρα με τη μαγική του τέχνη, και τώρα ο

1. Αριστ. *Ιππείς* 520 κ.ε.: οι άλλοι χοροί που αναφέρονται είναι οι *Βαρβιτιστές* ("αυτοί που παίζουν τη λύρα"), οι *Λυδοί*, οι *Ψήνες* (είδος κουνουπιού) και οι *Βάτραχοι*· οι *Βαρβιτιστές* ίσως ήταν σάτυροι που έπαιζαν μουσική, οι *Όρνιθες* (σύμφωνα με τον Αριστοφάνη) θα μπορούσαν να σημαίνουν "πετεινούς" ή "πουλιά", και σε αυτή την περίπτωση η χρονολογία δεν αποκλείει την ιδέα ότι τα δύο αυτά αγγεία στην πραγματικότητα έχουν υπόψη τους το έργο. Πβ. στον Muscarella (1974) αρ. 49, ένα αγαλματίδιο από τερακότα, το οποίο πιθανόν αναφέρεται στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη.

Διόνυσος και οι σύντροφοί του τον φέρνουν στον Όλυμπο ζαλισμένο από το κρασί πάνω σε ένα μουλάρι, για να την απελευθερώσει· δίπλα του βρίσκονται και δύο μορφές "παραφουσκωμένων" χορευτών[1]. Ένας θαυμάσιος (αλλά διαβόητος για την αινιγματικότητά του) κιονωτός κρατήρας της ίδιας εποχής στο Λούβρο (Ε 632) παρουσιάζει δύο σκηνές οι οποίες πιθανόν πρέπει να ερμηνευθούν ως ακολουθία: στη μία, πλάι στη μορφή ενός παραφουσκωμένου χορευτή, που συνοδεύεται από έναν αυλητή, δύο μορφές με τα ονόματα *Εύνος* ('καλόγνωμος') και *'Οφέλανδρος* ('βοηθός', 'σύντροφος') κουβαλούν έναν κρατήρα, ενώ τους παρακολουθεί μια τρίτη μορφή που κρατά δύο ραβδιά και φέρει το όνομα *'Ομβρικός* ("βροχοποιός", "Ούμβρος", ή τι άλλο;)· στην άλλη δύο ανδρικές μορφές βρίσκονται δεμένες δίπλα σε ένα σωρό κρατήρες, ενώ μια γυναικεία μορφή φαίνεται να τους φέρνει φαγητό[2]. Η ιστορία της επιστροφής του Ηφαίστου, που ήταν ένας δημοφιλής μύθος, μπορεί να θεωρηθεί πρόγονος, ίσως ακόμη και πρότυπο, περιπετειών όπως είναι η αποστολή του Διονύσου στον Άδη στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη· είναι γνωστή από τον Επίχαρμο, έναν από τους κωμικούς ποιητές της πρώτης γενιάς[3]. Ο Εύνος και ο Οφέλανδρος έχουν πειστικά ερμηνευθεί σαν σατυρόμορφοι ακόλουθοι του Διονύσου σε μια ζαβολιάρικη επιχείρηση κλοπής κρασιού κι οι οποίοι τώρα τιμωρούνται γι' αυτό (ο χαρακτηρισμός *'Ομβρικός* μαρτυρείται ως επωνύμιο του Διονύσου στην Αλικαρνασσό)· επίσης έχει δοθεί η ερμηνεία ότι πρόκειται για κλοπή δούλων ή για προετοιμασία γλεντιού. Η ιστορία εγκλήματος και τιμωρίας (αν πράγματι πρόκειται γι' αυτό) παραβάλλεται με εκείνη των "ανδρών που κλέβουν προϊόντα", ιστορία που (όπως μαθαίνουμε) αποτελούσε θέμα μιας παραδοσιακής μορφής λαϊκού δράματος στη Σπάρτη, που το παρουσίαζαν οι λεγόμενοι "δεικηλικτές"[4]. Αλλά το γλέντι που αρχίζει με απλή διασκέδαση και καταλήγει στην ταραχή και τη βία και τέλος στην επανόρθωση είναι ένα σταθερό θέμα της κωμωδίας από τον Επίχαρμο και εξής[5]· και οι μεταμορφώσεις που προκαλεί το κρασί μπορεί να είναι ο σύνδεσμος ανάμεσα σε δύο σκηνές σε έναν αττικό μελανόμορφο σκύφο του 530-10

1. Seeberg (1971) αρ. 227a (με 227 b-c και 228)· *DTC* αρ. 38 και εικόνα 5 (μαζί με τους αρ. 39 και 47· και αττικές παραλλαγές, αρ. 8 και 11)· Bieber (1961) εικόνα 130· Trendall και Webster (1971) I, 4.

2. Seeberg (1971) αρ. 226· *DTC* αρ. 41· Bieber (1961) εικόνα 132· Trendall και Webster (1971) I,6.

3. *Κωμαστές* ή *Ήφαιστος*: ένα λήμμα στον Φώτιο επιβεβαιώνει το θέμα που υποδηλώνει ο τίτλος, αλλά τα αποσπάσματα (84-6 Kai, 47-9 Ol) προσθέτουν λίγα στοιχεία· πβ. περαιτέρω Webster (1959) 62-4 και *DTC* 171-3, 265· *CGFP* αρ. 85.

4. Η πηγή είναι ο Σωσίβιος (πβ. παραπάνω σ. 482 υποσημ. 3).

5. Επίχαρμος 148 Kai, 175 Ol· Αριστ. *Σφήκες* 1253-5· και αργότερα Εύβουλος, *Σεμέλη ή Διόνυσος* 94 K· Άλεξης, *Οδυσσεύς υφαίνων* 156 K.

π.Χ. στη Θήβα (BE 64.342), που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1971. Αυτός ο σκύφος έχει και στις δύο πλευρές του μια ζώνη με γέρους άνδρες, οι οποίοι έχουν μεγάλα κεφάλια –που σωστά θεωρήθηκαν ότι αναπαριστούν μάσκες– και μακριά λευκά μαλλιά και γένια· και τις δύο φορές συνοδεύονται από έναν αυλητή, αλλά στην πρώτη σκηνή βαδίζουν με μεγάλο διασκελισμό ή χορεύουν με τρόπο κόσμιο φορώντας φαρδιά ιμάτια, στηριζόμενοι σε μακριά ραβδιά που έχουν λευκά ή μάλλινα καλύμματα στην άκρη τους· στη δεύτερη σκηνή στέκονται πάνω στα κεφάλια τους και κουνούν τα πόδια τους στο ρυθμό της μουσικής σαν τον Ιπποκλείδη, πριν από μισό αιώνα, που έκανε το ίδιο μπροστά στο μέλλοντα πεθερό του και με το χορό του έχασε το γάμο του[1]. Θυμόμαστε επίσης τον Φιλοκλέωνα στους *Σφήκες* του Αριστοφάνη και τη μεταβολή του από ευυπόληπτο (αν και υστερικό) δικαστή σε ασυγκράτητο συμπότη (1253-5· 1299 κ.ε.).

Εφόσον αποδεικνύεται ότι τα χρήσιμα συμπεράσματα της μελέτης μας πάνω στη δομή της κωμωδίας του 5ου αιώνα αφορούν στην αναγνώριση κάποιων βασικών και δυνάμει παραγωγικών τυπικών σχημάτων και όχι στην εξαγωγή μιας και μόνο αρχετυπικής μορφής, ίσως είναι προτιμότερο να στραφεί αντίστοιχα και η μελέτη των προλογοτεχνικών *κώμων* στα στοιχεία του μύθου και των μοτίβων, τα οποία, όπως μπορούμε να δούμε, υπήρξαν παραγωγικά, παρά σε μια αναζήτηση καταγωγής και εξέλιξης με την αριστοτελική έννοια. Εντούτοις, ένα από τα πιο ενδιαφέροντα (πιθανόν) γεγονότα αποκαλύπτεται από την παρατήρηση του Αριστοτέλη ότι η κωμωδία "δεν αντιμετωπίστηκε εξαρχής με σοβαρότητα" και ότι εξασφάλισε επίσημη αναγνώριση στην Αθήνα σχετικά αργά. Ίσως είχαν προηγηθεί αρκετοί αγώνες προϊστορίας, στους οποίους οι λατρευτικές τελετές δεν έκαναν καμιά αναγνωρίσιμη κίνηση προς την κατεύθυνση του δράματος. Με βάση το τελικό εξαγόμενο μπορούμε να πούμε ότι οι πιο σημαντικές κινήσεις προς αυτή την κατεύθυνση πραγματοποιήθηκαν στην Αττική κατά τον 6ο αιώνα π.Χ., μολονότι διαπιστώνει κανείς ότι εύκολα μπορούσαν να υπάρξουν αλληλοεπιδράσεις ανάμεσα στους θεσμούς διαφόρων πόλεων, και ότι εύκολα μπορούσαν να προβληθούν αντίμαχες διεκδικήσεις πάνω σε θέματα τα οποία συχνά δεν επιδέχονταν κανέναν ακριβή καθορισμό. Με τον καιρό η τραγωδία και το σατυρικό δράμα εξασφάλισαν το βαθμό ταυτότητας που προϋποθέτει ένας οργανωμένος θεατρικός αγώνας· η κωμωδία με τη σειρά της μπορούσε να λάβει μια χωρίς κανένα περιορισμό στάση απέναντι στις συμβάσεις και ίσως ήδη διέθετε, στην ποικιλία των μορφών που της επέτρεπε η πρώιμη σύστασή της, τη δυνατότητα να

1. Trendall και Webster (1971) I, 13, αναφερόμενοι, μεταξύ άλλων, στον Ηρόδοτο 6. 129 για τον Ιπποκλείδη και στον Πολυδεύκη 4.104 για ένα σπαρτιατικό χορό των *ὑπογυπώνων* (γερόντων με ραβδιά).

αφομοιώνει και να μεταπλάθει στοιχεία με τους γνωστούς εντυπωσιακούς της τρόπους. Κύριο ρεύμα έγινε το αττικό, όπως πιθανόν να υπήρξε πάντα.

Όσο για τους Μεγαρείς (για να επιστρέψουμε για λίγο στον Αριστοτέλη) δεν διασώζονται αρκετές αξιόπιστες πληροφορίες, αλλά μπορούμε τουλάχιστον να επιβεβαιώσουμε ότι υπήρχε μια τοπική κωμική παράδοση από σποραδικές –και βέβαια συγκαταβατικές– αναφορές Αττικών συγγραφέων[1]. Ο ισχυρισμός των Μεγαρέων ότι η κωμωδία αναπτύχθηκε εκεί τον καιρό της δημοκρατίας τους μοιάζει να υποστηρίζει ότι η κωμωδία στην 'ιαμβική' της εκδοχή ήταν μεγαρική επινόηση. Αυτός ο ισχυρισμός προκάλεσε αντιδράσεις και ίσως είναι υπεύθυνος για την επινόηση ενός ευρετή της αττικής κωμωδίας, του Σουσαρίωνα από το δήμο της Ικαρίας (σαν τον Θέσπη, τον ευρετή της τραγωδίας) και μιας χρονολογίας, που μνημονεύεται στο Πάριο Χρονικό του 3ου αιώνα π.Χ., για την πρώτη παράσταση κωμωδίας (η χρονολογία τοποθετείται κάπου ανάμεσα στο 581 και το 560 π.Χ.· το τμήμα της επιγραφής που την παρέδιδε είναι τώρα χαμένο)· ούτε άλλωστε μας προκαλεί έκπληξη μια παράδοση σύμφωνα με την οποία ο Σουσαρίων ήταν Μεγαρέας[2]. Πιθανόν ποτέ δεν θα μάθουμε τι πυρήνας αλήθειας λανθάνει σε όλα αυτά. Αν στην Αθήνα της εποχής του Αριστοτέλη υπήρχε κάποια σημαντική ποσότητα πληροφοριών για τους κωμικούς καλλιτέχνες του 6ου αιώνα, είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι αυτές που συνάγουμε από την *Ποιητική* του σχετικά με τη διαμάχη για τα πρωτεία θα ήταν διατυπωμένες με αυτό τον τρόπο· αλλά οι υπαινιγμοί για τον πρώιμο 6ο αιώνα είναι ενδιαφέροντες ενόψει της ανεξάρτητης μαρτυρίας των αγγειογραφιών για *κώμους*, οι οποίοι θα πρέπει να είχαν διοργανωθεί από κάποιον '*εθελοντή*' ή οποιονδήποτε άλλον. Ο Επίχαρμος, μολονότι γνωρίζουμε γι' αυτόν πολύ λιγότερα από όσα θα επιθυμούσαμε, ανήκει σε μια διαφορετική τάξη πραγμάτων· κι αν ο Πλάτων και ο Θεόκριτος μπορούν να τον θεωρούν κορυφαίο ποιητή της κωμωδίας και ευρετή της, τότε οι κάτοικοι των Μεγάρων της Σικελίας, οι οποίοι τον πρόβαλλαν σαν ευνοούμενο τέκνο της πόλης τους, δεν ήταν θύματα απλώς μας τοπικιστικής αυταπάτης[3]. Στον Επίχαρμο και στη Δύση θα πρέπει τώρα να στρέψουμε για λίγο την προσοχή μας, προτού εξερευνήσουμε περισσότερο το κύριο αττικό ρεύμα.

1. "Αστεία κλεμμένα από τα Μέγαρα", ένας συχνά επαναλαμβανόμενος χαρακτηρισμός, Αριστ. *Σφήκες* 57 (422 π.Χ.)· άλλες αναφορές από συγχρόνους του: Εύπολης 244 Κ (πβ. παραπάνω σ. 474 υποσημ. 1) και Μυρτίλος, *Τιτανόπανες* 1 Κ· σε παλαιότερα κείμενα: Εκφαντίδης 2 Κ.

2. Πάριο Χρονικό: IG XII.5, 444 ep. 39 = *FGrH* 239 A 39, παρατίθεται μαζί με άλλα σχετικά κείμενα στον West (1972) 147-8· πβ. West (1974) 183 κ.ε.

3. Πλάτων, *Θεαίτητος* 152e· Θεόκριτος, *Επιγράμματα* 18: πρόκειται για επιγραφή σε άγαλμα που στήθηκε στις Συρακούσες.

4. Ο ΕΠΙΧΑΡΜΟΣ ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ

Οι Συρακούσες ήταν μια κορινθιακή αποικία· κορινθιακές επιδράσεις έχουν διαπιστωθεί σε απεικονίσεις χορευτών που προέρχονται από τη Σικελία του 6ου αιώνα π.Χ.[1], και έχουμε μαρτυρίες από ελληνιστικές πηγές ότι στη Δύση υπήρχαν *κώμοι* παρόμοιοι με εκείνους πόλεων της μητροπολιτικής Ελλάδας και ότι όμοιοί τους υπήρχαν από πάρα πολύ παλιά[2]. Οι πρώτοι άποικοι ήταν φυσικό να μεταφέρουν και να καλλιεργήσουν θεσμούς της μητρόπολης· αλλά η ανάπτυξη κάτω από έναν άλλο ουρανό είναι συχνά διαφορετική.

Ο Επίχαρμος λέγεται ότι έζησε 90 ή και περισσότερα χρόνια. Γεννήθηκε, ίσως –όπως πιστεύουν μερικοί– στα μέσα του 6ου αιώνα· σε μεταγενέστερες εποχές, και πιθανόν ήδη στη διάρκεια της ζωής του, απέκτησε μια αξιοσημείωτη φήμη σαν δάσκαλος, φιλόσοφος και φίλος όλων των ανθρώπων χάρη στα ετερόκλητα διδακτικά ποιήματα που κυκλοφορούσαν με το όνομά του. Αν δεχτούμε ότι πράγματι ήταν "πολύ προγενέστερος" των Αθηναίων ποιητών Χιωνίδη και Μάγνητα, θα επιθυμούσαμε ίσως να πιστέψουμε ότι η ποιητική του δραστηριότητα αρχίζει κάπου πριν από το 500 π.Χ.[3]· αλλά για το θέμα που μας απασχολεί ο Επίχαρμος εντοπίζεται, και μάλιστα ευκρινέστατα, ως κωμικός ποιητής στις Συρακούσες του Ιέρωνα του Α΄ στη δεκαετία του 470, σε έναν κύκλο στον οποίο ανήκαν διακεκριμένοι επισκέπτες, όπως οι λυρικοί ποιητές Σιμωνίδης, Βακχυλίδης και Πίνδαρος και ο τραγικός ποιητής Αισχύλος, ο οποίος συνέθεσε τις *Αιτναίες* του για να τιμήσει την ίδρυση μιας νέας πόλης, της Αίτνας, και επίσης ξαναδίδαξε τους *Πέρσες* του στη Σικελία. Σε έργα τους εκείνης της εποχής και ο Επίχαρμος και ο Πίνδαρος αναφέρονται σε μια από τις επεμβάσεις του Ιέρωνα στις υποθέσεις των ελληνικών και ιταλικών πόλεων της ηπειρωτικής χώρας, όταν εμφανίστηκε το 477 π.Χ. ως προστάτης των Επιζεφυρίων Λοκρών[4]. Ο Αισχύλος δέχεται από τον κωμικό

1. *DTC* αρ. 67-8· πβ. Payne (1931) 124.

2. Για τους *φλύακες* ως νοτιο-ιταλικό αντίστοιχο των Σπαρτιατικών *δεικηλικτῶν* κλπ., βλ. τον Σήμο από τη Δήλο (παρατέθηκε παραπάνω, σ. 482 υποσημ. 3) και Αρχαία Σχόλια στον Θεόκριτο, σ. 2 Wendel, για έναν *κώμο* στην Άρτεμη Λυαία στις Συρακούσες: *DTC* 135 κ.ε. με το κείμενο της σ. 296.

3. Οι τρεις τρόποι να αποφύγουμε το "πολύ προγενέστερος" του Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 1448a33· βλ. παραπάνω) είναι να θεωρήσουμε το χωρίο φθαρμένο, παρέμβλητο ή υπερβολικό· και οι τρεις αυτοί τρόποι έχουν βρει υποστηρικτές· ίσως τα περισσότερα στοιχεία ερμηνεύονται ικανοποιητικά αν ο Επίχαρμος είχε γεννηθεί γύρω στο 530 και έγινε γνωστός στη δεκαετία πριν από τον πρώτο (σε αντίθεση με το δεύτερο) περσικό πόλεμο.

4. Πίνδαρος *Πυθ.* 2.18 κ.ε. μαζί με *Αρχαία Σχόλια* στον *Πυθ.* 1.98 (= Επίχ. 98 Kai, 121 Ol)· εικάζουμε ότι το έργο *Νᾶσοι* ("νησιά") αναφερόταν επίσης στην προσπάθεια των Συρακουσών να αποικίσουν την Πιθηκούσα έπειτα από την περίφημη ναυτική τους νίκη επί των Ετρούσκων το 474 (Στράβων 5.4.9· Λίβιος 8.22.6).

την παρωδία για μια αγαπημένη του λέξη, αλλά (δυστυχώς) ο συσχετισμός των *Περσών* του Επίχαρμου με την ομότιτλη αισχύλεια τραγωδία δεν αποτελεί παρά πιθανή εικασία, βασισμένη στον κοινό τίτλο τους[1]. Οι αναφορές που συναντούμε αλλού στην ιαμβική ποίηση του Αριστόξενου από τον Σελινούντα και στον χωλιαμβικό ποιητή Ανάνιο μαρτυρούν ότι ο Επίχαρμος και ορισμένοι τουλάχιστον από εκείνους για τους οποίους έγραφε ήταν αρκετά εξοικειωμένοι με την "ιαμβική παράδοση" της ποίησης· αλλά οι προσβλητικές επίκαιρες πολιτικές αιχμές ενός Κρατίνου δεν του ταίριαζαν και, όπως φανταζόμαστε, δύσκολα θα μπορούσαν να γίνουν στο περιβάλλον της αυλής του Ιέρωνα[2].

Μεμονωμένοι τίτλοι δραμάτων, τη στιγμή που δεν έχουμε ουσιαστικά καθόλου κείμενο, μπορούν απλώς να μας υπενθυμίσουν αυτά που θα θέλαμε να γνωρίζουμε, αλλά που δεν μας έχουν σωθεί· μια συνολική όμως θεώρησή τους μπορεί να μας προσφέρει κάποια στοιχεία για την κατεύθυνση των ενδιαφερόντων του δημιουργού. Σε καταλόγους και χάρη σε παραθέματα διαθέτουμε 40 τίτλους δραμάτων του Επίχαρμου (οι βιογραφικές πηγές αναφέρουν αριθμούς της τάξης του 35, 40 και 52· αλλά σε καμιά περίπτωση δεν μπορούμε να ξέρουμε πόσο μεγάλο μέρος του έργου του είχε διασωθεί)· από αυτούς περίπου μισοί προδίδουν μυθικά θέματα, όπως, λ.χ., οι *Κωμαστές ή Ήφαιστος*, μια κωμωδία που ήδη έχει αναφερθεί σε σχέση με την επιστροφή του Ηφαίστου σαν θέμα της αγγειογραφίας του 6ου αιώνα. Οι *Κωμαστές ή Ήφαιστος* και τουλάχιστον άλλοι δύο τίτλοι (*Βάκχες, Διόνυσοι*) υποδηλώνουν θέματα από τις περιπέτειες του Διονύσου. Δύο άλλοι ήρωες που του πρόσφεραν θέματα για αρκετές κωμωδίες είναι ο Ηρακλής και ο Οδυσσέας, ο ρωμαλέος και ο καρτερικός ήρωας αντίστοιχα. Το γενικό πλαίσιο συχνά μοιάζει να το προσφέρει η ιστορία της αντιμετώπισης μιας συγκεκριμένης δοκιμασίας, η σύγκρουση με έναν γίγαντα ή ένα τέρας, όπως, λ.χ., στον *Ὀδυσσέα τὸν ἐπὶ τὸν Ζωστῆρα* (της βασίλισσας Αμαζόνας ή κάποιου άλλου προσώπου;), στον *Οδυσσέα αυτόμολο* (στο στρατό έξω από την Τροία), τον *Βούσιρη* (ο Ηρακλής και ο βασιλιάς της Αιγύπτου, ο οποίος σκόπευε να τον θυσιάσει), στον *Κύκλωπα*, τις *Σειρήνες*· και το ίδιο συμβαίνει και με άλλους ήρωες όπως στον *Άμυκο* (ο Κάστωρ, ο Πολυδεύκης και ο πυγμάχος βασιλιάς των Βεβρύκων)· στην *Πύρρα ή Προμηθέα* (ο κατακλυσμός)· στον *Σκίρωνα* (με πρωταγωνιστή πιθανότατα τον Θησέα) και στη *Σφίγγα*. Η παρωδία μπορεί να

1. *Αρχαία Σχόλια* στις *Ευμενίδες* 626 του Αισχύλου (= Επίχ. 214 Kai, 194 Ol)· για τους *Πέρσες* του Αισχύλου στο σικελικό τους πλαίσιο πβ. Πίνδαρος, *Πυθ.* 1.71-80, μια ωδή γραμμένη για τη νίκη του Ιέρωνα σε αρματοδρομία το 470.

2. Αριστόξενος: *Λόγος και Λογίνα* 88 Kai, 112 Ol. Ανάνιος: *Ήβας γάμος* 58 Kai, 22 Ol· σημείωσε Πίνδαρο, *Πυθ.* 2.54 κ.ε. για τον Αρχίλοχο· και για τον προσβλητικό χαρακτήρα στη *Μεγαρίδα* (90 Kai, 114 Ol) πβ. *Σφήκες* 1308 κ.ε.

αφορμάται από μια συγκεκριμένη πραγμάτευση του μύθου στη σοβαρότερη ποίηση (και αυτό αναμφίβολα γινόταν συχνότερα από όσο γνωρίζουμε): οι Σειρήνες τραγουδούν στο πλήρωμα του Οδυσσέα παρωδώντας έναν ομηρικό εξάμετρο· αλλά έπειτα, όπως συμπεραίνουμε από ένα σπάραγμα διαλόγου που έχει διασωθεί, ο πειρασμός που τους προβάλλουν είναι τυπικά κωμικός και αφορά σε πλούσια γεύματα με μια ποικιλία γευστικότατων θαλασσινών[1]. Η αντίθεση ανάμεσα στο ηρωικό πλαίσιο και την κάθε άλλο παρά ηρωική συμπεριφορά απαντά ξανά στον *Οδυσσέα αυτόμολο,* κωμωδία που θεωρήθηκε ότι βασίζεται στην ιστορία του Διομήδη και του Οδυσσέα στη 10η ραψωδία της *Ιλιάδας*. Συναντούμε δύο πρόσωπα, πιθανόν αυτά που προαναφέραμε, σε μια σκηνή στην οποία ο Οδυσσέας μοιάζει να ετοιμάζει κάποια ιστορία συγκάλυψης για μια επιχείρηση η οποία κάθε άλλο παρά εκτελέστηκε σύμφωνα με το αρχικό σχέδιο. Σε ένα άλλο υπόλειμμα του κειμένου ένας Τρώας φαίνεται να λέει ότι κατηγορήθηκε για συναλλαγή με τους Έλληνες, επειδή είχε την ατυχία να χάσει το γουρουνάκι του γείτονά του. Στο σημείο αυτό μπορεί κανείς να θυμηθεί τους *Αχαρνείς,* όπου ο Αριστοφάνης απομυθοποιεί τα αισθήματα που οδήγησαν στον πόλεμο, αναφέροντας μια φανταστική ιστορία για ένα κλεμμένο κουταβάκι, για το οποίο ρίχτηκαν στη μάχη 300 πλοία[2]. Ένα από τα προσόντα του Ηρακλή για τους κωμικούς ποιητές ήταν η θρυλική του όρεξη για φαγητό και ποτό. Στον *Βούσιρη* υπάρχει μια ζωηρή περιγραφή του σε ένα γεύμα, όπου καταβροχθίζει το φαγητό θορυβωδώς, ξεφυσάει και κουνάει τα αυτιά του (21 Kai, 8 Ol)· το γαμήλιο γεύμα του στον *Γάμο της Ήβης* (*Ἥβας γάμος*· η διασκευασμένη κωμωδία έφερε τον τίτλο *Μούσες*) απαιτούσε μια δεξιοτεχνική αφήγηση, η οποία, κρίνοντας από τα σωζόμενα αποσπάσματα θα απαριθμούσε ένα μεγάλο αριθμό θαλασσινών της Μεσογείου καθώς και άλλες λιχουδιές[3]. Αλλά δεν είναι εύκολο να συλλάβουμε μέσα από τά σύντομα παραθέματα και τα χαίνοντα παπυρικά αποσπάσματα την ιδιαίτερη αίσθηση της ποίησής του. Δεν έχουμε καμιά μαρτυρία για τη μορφή και τη δομή του έργου του και καμιά ένδειξη της μετρικής ποικιλίας που χαρακτηρίζει την αττική κωμωδία του 5ου αιώνα· αν η πηγή η οποία αναφέρει ότι δύο κωμωδίες ήταν γραμμένες εξολοκλήρου στο ίδιο μέτρο γνώριζε πράγματι ολόκληρα τα έργα και όχι επιτομές τους, θα πρέπει να φανταστούμε έναν

1. *Σειρήνες* 123-4 Kai, 70-1 Ol· *Οδύσσεια* μ 184 κ.ε.

2. *Οδυσσέας αυτόμολος* 99-100 Kai, 50-1 Ol· σε αυτά προστέθηκε το 1959 το κείμενο από τον *P. Oxy.* 2429, *CGFP* αρ. 84· Αριστοφ. *Αχαρνείς* 541 κ.ε.

3. *Ἥβας γάμος/Μοῦσαι* 41-75 Kai, 11-40 Ol· ανάμεσα στα αταύτιστα αποσπάσματα της δωρικής κωμωδίας υπάρχει ένα το οποίο θα μπορούσε να ανήκει στον *Βούσιρη*· *P. Heid.* 181, *CGFP* αρ. 223.

πολύ διαφορετικό χειρισμό των υποκριτών και του χορού[1]. Ακόμη, τόσο στα μη-μυθολογικά όσο και στα μυθολογικά έργα υπάρχει ένας αριθμός μοτίβων που βρήκαν αλλού μια ενδιαφέρουσα εξέλιξη. Είναι πιθανόν ότι στα δράματα προπαντός αυτής της ομάδας διαπίστωσε ο Αριστοτέλης μια τάση προς το είδος εκείνο της κωμωδίας, τις απαρχές του οποίου στην Αθήνα τις συνέδεσε με τον Κράτητα. Ίσως το συχνότερα αναφερόμενο πρόσωπο είναι μια μορφή που έμελλε να έχει πολλούς απογόνους στην κωμωδία του 4ου αιώνα και τα παράγωγά της: ο επαγγελματίας παράσιτος από το έργο *Ελπίδα ή Πλούτος* (35 Kai, 103 Ol) — ένας άνθρωπος που θα πάει να γευματίσει οπουδήποτε τον προσκαλέσουν (ή και χωρίς πρόσκληση), που κολακεύει και παίρνει το μέρος του οικοδεσπότη του σε κάθε ευκαιρία, που καλοτρώει και καλοπίνει και έπειτα μόνος του γυρίζει στο σπίτι του μέσα στο σκοτάδι και τη λάσπη με τον κίνδυνο να τον ληστέψουν, για να κοιμηθεί σε ένα κρεβάτι χωρίς σκεπάσματα.

Ορισμένοι άλλοι τίτλοι έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, επειδή οδηγούν προς δύο κατευθύνσεις: στο αττικό δράμα και στην πολύ λιγότερο γνωστή παράδοση του λογοτεχνικού μίμου, που εκτείνεται από τον Σώφρονα (τα νεανικά χρόνια του οποίου στις Συρακούσες πιθανόν συνέπεσαν με τα τελευταία χρόνια του Επίχαρμου) έως τους συγγραφείς της ελληνιστικής εποχής, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται ο Θεόκριτος και ο Ηρώνδας που επηρεάστηκαν ιδιαίτερα από τον Σώφρονα. Το έργο του Επίχαρμου *Θεωροί* ("Επισκέπτες των Δελφών", 79 Kai, 109 Ol) περιέχει μια περιγραφή αφιερωμάτων στον Απόλλωνα, που θυμίζει τον ευριπίδειο χορό του *Ίωνα* (184 κ.ε.) και τις γυναίκες του Ηρώνδα που βρίσκονται σε ένα ναό του Ασκληπιού στον τέταρτο Μιμίαμβό του· στην ίδια οικογένεια ανήκουν το 15ο Ειδύλλιο του Θεόκριτου, με τις γυναίκες στα Αδώνια, όπως και χαμένα έργα του Αισχύλου (*Θεωροί ή Ισθμιαστές*), του Σώφρονα (*Ταὶ θάμεναι τὰ Ἴσθμια*) και ένας όψιμος κωμικός ποιητής, ο Εύφρων (*Θεωροί*, 7 K). Μια άλλη λογοτεχνική οικογένεια που εκπροσωπείται στα έργα του Επίχαρμου είναι ο διάλογος ή η διαμάχη, όπως στη *Γη και θάλασσα* (23-32 Kai, 93-102 Ol) και στο *Λόγο και Λογίνα* ("Τα επιχειρήματά του και τα επιχειρήματά της"), κάτι που θυμίζει αμέσως τους δύο Λόγους στις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη, τον Δίκαιο και τον Άδικο Λόγο, ενώ το πρώτο θυμίζει τον τίτλο ενός μίμου του Σώφρονα "Ο Ψαράς και ο αγρότης"[2].

1. Ηφαιστίων, *Περί μέτρων* 26.10, σχετικά με τον *Επινίκιο* και τους *Χορεύοντες* γραμμένα αποκλειστικά σε αναπαιστικούς τετραμέτρους. Ορισμένοι δεν δέχονται ότι ο Επίχαρμος χρησιμοποιούσε χορό, αλλά πιθανόν η άποψη αυτή δεν έχει αντικειμενική βάση, αφού αρκετοί τίτλοι του είναι στον πληθυντικό· αν είχε χορό, ούτε το μέγεθός του ούτε η διάκριση χορού και υποκριτών θα πρέπει αναγκαστικά να έμοιαζαν με την αττική κωμωδία.

2. Σχετικά με αυτό το είδος διαλόγου βλ. Coffey (1976) 29 κ.ε. Το δράμα και η μη-θεα-

Υπήρχαν και άλλοι ποιητές κωμικών δραμάτων στη δωρική διάλεκτο εκτός από τον Επίχαρμο. Έχουμε πενιχρές μαρτυρίες και υπολείμματα από τον Φόρμη, που μνημονεύεται ως σύγχρονός του, και από τον Δεινόλοχο, που ανήκει σε νεότερη γενιά. Είναι σχετικά εύκολο και κάποτε έχει αξιόλογο ενδιαφέρον να προσδιορίσουμε το κοινό έδαφος ανάμεσα σε αυτούς τους ποιητές και το αττικό δράμα, αλλά είναι πολύ δυσκολότερο να βεβαιωθούμε για το βαθμό στον οποίο οι κοινές εξελίξεις δηλώνουν επιδράσεις προς τη μία ή την άλλη κατεύθυνση. Το βέβαιο είναι ότι στη διάρκεια του 5ου αιώνα το αττικό δράμα επικράτησε σε μεγάλο βαθμό και οι αθηναϊκοί δραματικοί αγώνες επέβαλλαν τα πρότυπα· το δράμα σε τοπική διάλεκτο που επέζησε σε ορισμένες περιοχές δεν αποσκοπούσε σε ανταγωνισμό με την καθιερωμένη τραγωδία και κωμωδία, αλλά στην κάλυψη του κενού που άφηναν στη λαϊκή ψυχαγωγία τα επίσημα έργα. Διασώζονται κάποια ονόματα ανθρώπων, οι προσπάθειες των οποίων να αναπτύξουν ή να αναμορφώσουν τις τοπικές παραδόσεις θεωρήθηκαν αξιομνημόνευτες· ανάμεσά τους συγκατελέγεται το όνομα του Ρίνθωνα από τις Συρακούσες (ή τον Τάραντα), που συνέθετε τα έργα του γύρω στο 300 π.Χ., αναμιγνύοντας τη λογοτεχνική παράδοση της σάτιρας των τραγικών καταστάσεων με εκείνη των τοπικών εύθυμων καλλιτεχνών που οι Έλληνες της Ιταλίας ονόμαζαν *φλύακες*[1]. Αφότου η αττική κωμωδία έκοψε τους δεσμούς της με τη σύγχρονη ζωή της Αθήνας και πραγματευόταν θέματα καθολικού ενδιαφέροντος (μια εξέλιξη η αφετηρία της οποίας βρίσκεται κατά τον Αριστοτέλη, όπως έχουμε δει, στη Σικελία) οι Έλληνες της Δύσης, όπως και όλοι οι άλλοι, είτε βρίσκονταν στην Αθήνα είτε αλλού, έγραψαν κατά τον αττικό τρόπο· αλλά εδώ έχουμε να κάνουμε κυρίως με την ιστορία της κωμωδίας στην μετα-αριστοφανική εποχή.

5. ΜΥΘΟΙ ΚΑΙ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ

Στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, κοντά στο τέλος του ταξιδιού τους στον Κάτω Κόσμο, ο Διόνυσος και ο Ξανθίας ακούν ένα μυστηριώδη θόρυβο και έπειτα αντικρίζουν ένα εξαιρετικά περίεργο ον, πελώριο, φοβερό και πολύμορφο: άλλοτε γίνεται αγελάδα, άλλοτε μουλάρι και άλλοτε όμορφη γυναίκα·

τρική πραγματεία μπορεί να μοιάζουν πολύ ως προς το στοιχείο αυτό, όπως φαίνεται σε ένα παπυρικό απόσπασμα, το οποίο έχει θεωρηθεί ως ρήση που αποδίδεται σε έναν κωμικό γιατρό σε κωμωδία του Επίχαρμου και ως τμήμα μιας (ψευδο;-)επιχάρμειας πραγματείας, ίσως του *Χίρωνα*, που υπαγορεύτηκε από τον ίδιο τον κένταυρο Χίρωνα: *P.Sak.* inv. 71/2 GP 6 5673, ο οποίος δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά από τον Turner (1976) 48 κ.ε.

1. Βλ. παραπάνω σ. 488 υποσημ. 2. Ο Ρίνθων είναι μεταγενέστερος από τα τελευταία λεγόμενα αγγεία των φλυάκων, τα οποία μαρτυρούν παραστάσεις αττικής και τοπικής κωμωδίας στη Νότια Ιταλία στο τέλος του 5ου αιώνα και στα τρία τέταρτα του 4ου: βλ. Trendall (1967) 9 κ.ε.

έπειτα ξαφνικά παίρνει τη μορφή σκύλας, ενώ το πρόσωπό της εκπέμπει φλόγες. "Θα πρέπει να είναι η "Εμπουσα" λέει ο Διόνυσος (293)· και έχει, πράγματι, το ένα πόδι της χάλκινο ενώ το άλλο είναι από κοπριά. "Η κοπριά", σημειώνει ο Radermacher στο υπόμνημά του, "είναι πιθανότατα κωμική επινόηση".

Η κωμωδία μπορεί να παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον στο βαθμό που διασώζει αποσπασματικές πληροφορίες για αρχαίους μύθους και λαϊκές δοξασίες, και εδώ πράγματι έχουμε μια πρωτογονική παρουσία, μια επικίνδυνη ανάμιξη ανθρώπου και ζώου, ένα ον που μοιάζει να προέρχεται από παιδικό εφιάλτη ή από παραμύθι. Η αντίθετη άποψη, ότι η κωμωδία ανασκευάζει και αναπλάθει το μυθικό της υλικό, σωστά προβάλλεται στην αξιόλογη μελέτη του Hofmann (1976) για το μύθο στην κωμωδία, με ιδιαίτερη αναφορά στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη· και αυτό ισχύει τόσο στο γενικότερο επίπεδο μιας ιστορίας που αναφέρεται στη δημιουργία του κόσμου, σαν εκείνη των *Ορνίθων*, ή στους θεούς, τους ήρωες και τις περιπέτειές τους, όσο και στο επίπεδο των λεπτομερειών, όπως είναι το πόδι ενός μπαμπούλα του Κάτω Κόσμου[1]. Αν είναι δύσκολο να ορίσουμε με ακρίβεια τι εννοούμε με τη λέξη μύθος, είναι εξίσου δύσκολο να σχηματίσουμε μια άποψη των ποικίλων τρόπων με τους οποίους ο μύθος (με τη μια ή την άλλη έννοια) ενέπνευσε τη φαντασία των κωμικών. Η διαπίστωσή μας ότι από τις κωμωδίες του Επίχαρμου περίπου οι μισές, σύμφωνα με έναν πρόχειρο υπολογισμό, έχουν μυθικά θέματα αποτελεί ένδειξη για το πόσο σημαντική είναι αυτή η πηγή έμπνευσης. Όταν, τώρα, χρειάζεται να τονίσουμε την ποικιλία που παρουσιάζει η κωμική πραγμάτευση των μυθολογικών θεμάτων, η Έμπουσα και οι άλλες συγγενικές της μορφές μπορεί να αποδειχτούν πολύ διδακτικά παραδείγματα.

Στη μελέτη του μυθολογικού υλικού, όπως και όλων των άλλων στοιχείων της κωμωδίας, τα συμφραζόμενα, στο βαθμό που ελέγχουν την ερμηνευτική μας προσπάθεια, αποτελούν ουσιαστικό συμπλήρωμα των συμπερασμάτων που μπορούν να εξαχθούν από τη στατική ανάλυση και τη σύγκριση· η Έμπουσα στους *Βατράχους* εντάσσεται σε μια σειρά φαινομένων που στοχεύουν στη δημιουργία μιας αίσθησης μαγείας και μυστηρίου σε αυτή την περιπέτεια στον Άδη. Το πόδι από κοπριά (μπορούμε να συμφωνήσουμε) είναι πιθανόν επινόηση του κωμικού· εντείνει προς στιγμή την γενικότερη κωμική κατάσταση. Αλλά οτιδήποτε άλλο κι αν είναι η Έμπουσα, σημασία έχουν δύο χαρακτηριστικά της, η σεξουαλική γοητεία και η φρίκη, στοιχεία που υπάρχουν και υπογραμμίζονται, ακριβώς επειδή πρόκειται να προκαλέσουν την αντίδρα-

1. Hofmann (1976) 161 κ.ε.· και 177-96 σχετικά με την κοσμογονική ιστορία στον Αριστοφ., *Όρνιθες* 685 κ.ε.

ση του Διονύσου. Οι αντιδράσεις αυτές εδώ, όπως και σε άλλα σημεία του έργου, αποτελούν τμήμα του κωμικού πορτρέτου του (γιατί ο θεός των *Βατράχων*, ως προς τον έρωτα και το θάρρος, βρίσκεται πολύ πιο κοντά στους ακολούθους του, τους σατύρους, από ό,τι στο θεό των *Βακχών* του Ευριπίδη)· και η παραδοσιακή μορφή της Έμπουσας, με τα χαρακτηριστικά που της προσδίδουν τα συμφραζόμενα και η κωμική της ανάπλαση, συμβάλλει με τον ελάσσονα ρόλο της στην ηθογράφηση του Διονύσου. Σε ένα κατοπινό σημείο των *Βατράχων* εμφανίζεται μια άλλη ενδιαφέρουσα οπτασία· βρίσκεται στην αισχύλεια παρωδία μιας μονωδίας του Ευριπίδη (1331 κ.ε.) και είναι το όνειρο που σταλμένο από τον Άδη έρχεται στη δυστυχισμένη κοπέλα. Πρόκειται για εκείνο το αλησμόνητο παιδί της μαύρης Νύχτας με το ανατριχιαστικό και φοβερό πρόσωπο, το μαύρο νεκρικό ρούχο και το βλέμμα που θυμίζει αίμα και φόνο, με μια ψυχή που δεν είναι ψυχή και με μεγάλα νύχια. Με τη βοήθεια του Rau, της Barlow και άλλων μελετητών μπορεί κανείς να παρακολουθήσει τη λειτουργία αυτής της παρωδίας και να εκτιμήσει την αξία της ως αντανάκλασης του λυρικού ύφους του Ευριπίδη[1]. Αυτό όμως που μας ενδιαφέρει εδώ είναι απλώς ότι ο Αριστοφάνης έχει συνθέσει ένα τέρας που είναι κάτι περισσότερο από γέννημα του Άδη· εντάσσεται σε μια επίδειξη κριτικής πάνω σε θέματα μουσικής και δραματικής τέχνης. Ανάλογα στοιχεία απαντούν στην εικονοποιία των πολιτικών επιθέσεων. Στους *Ιππείς* 75 κ.ε. ο Κλέων είναι μια σχετικά απλή μορφή τέρατος, ένας γίγαντας παντεπόπτης, με το ένα πόδι του στην Πύλο και το άλλο στην Εκκλησία του Δήμου, καθώς και τα άλλα μέλη του σε μέρη επιλεγμένα για να δηλώσουν κλοπή, δωροληψία και ηθική διαφθορά. Αλλά στην *Ειρήνη* 751 κ.ε. ο Αριστοφάνης γυρνάει θυμωμένος στο παρελθόν και φαντάζεται τον εαυτό του να επιτίθεται, με το φρόνημα ενός Ηρακλή, εναντίον ενός πλάσματος με μια ολόκληρη σειρά αποκρουστικών χαρακτηριστικών, μερικά από τα οποία δανείστηκε από την ησιόδεια περιγραφή του Τυφωέα (*Θεογονία* 820 κ.ε.): αποπνέει μια απαίσια μυρωδιά· αντί για πλεξούδες φιδιών, εκατό γλώσσες κολάκων περιβάλλουν το κεφάλι του· έχει κοφτερούς κυνόδοντες, μια φωνή που ακούγεται σαν δηλητηριασμένος χείμαρρος, κ.ο.κ. Σε αυτό το τελευταίο παράδειγμα ένα στοιχείο αφήγησης ή δράσης γίνεται αισθητό, αν σκεφτούμε ότι ο Αριστοφάνης αναλαμβάνει το ρόλο του Ηρακλή που πραγματοποιεί έναν από τους άθλους του. Αυτό το απωθητικό πορτρέτο πιθανόν προσέφερε ιδιαίτερη ικανοποίηση στον Αριστοφάνη· επαναλαμβάνεται στην Ειρήνη σχεδόν κατά λέξη δανεισμένο από τους *Σφήκες* (1029 κ.ε.).

Φυσικά οι κωμικοί ποιητές μπορούν να χρησιμοποιήσουν και ευγενέστερες μορφές του μυθολογικού πανθέου. Στον *Βίο του Περικλή*, λ.χ., ο Πλού-

1. Rau (1967) 132 κ.ε.· Barlow (1971) 44 κ.ε.

ταρχος αναφέρει από την κωμωδία όχι μόνο τη διακωμώδηση του Περικλή και της Ασπασίας ως Ηρακλή και Ομφάλης ή ως Ηρακλή και Δηιάνειρας, αλλά παραθέτει και από τους *Χείρωνες* του Κρατίνου μια πλαστή λυρική Θεογονία, σύμφωνα με την οποία η Στάσις και ο Κρόνος σμίγουν και δημιουργούν τον υπέρτατο τύραννο, τον άρχοντα Περικλή, κύριο του θόλου (του κρανίου του, όχι του ουρανού), ενώ η Καταπυγοσύνη (η θεά της ακολασίας) γεννά την Ασπασία, για να είναι η Ήρα του[1]. Με ακόμη μεγαλύτερη δεξιοτεχνία στον *Διονυσαλέξανδρο* ο Κρατίνος εμπλέκει και τον Διόνυσο σε μια κωμωδία πλάνης πάνω στο θέμα της κρίσης του Πάρη και του Τρωικού πολέμου· σε αυτό το έργο, όπως πληροφορούμαστε, ο Περικλής σατιρίζεται πολύ έξυπνα και υπαινικτικά γιατί έφερε τον πόλεμο στους Αθηναίους[2]. Ίσως αυτά τα παραδείγματα αρκούν για να αποδείξουν ότι η αττική κωμωδία του 5ου αιώνα μπορούσε να εκμεταλλευθεί την κληρονομιά της μυθολογίας και των παραμυθιών είτε για έναν φευγαλέο υπαινιγμό είτε για μια ολόκληρη σειρά στη δράση και ότι κάποτε μπορούσε να εκφράζεται ένα σύνθετο σύστημα αποχρώσεων. Η λυρική Θεογονία του Κρατίνου σατιρίζει τις μυθικές γενεαλογίες και συγχρόνως ορισμένες ιδιότητες του Περικλή και της Ασπασίας, επιπλέον όμως επιλέγει έναν τρόπο παρουσίασης που απομυθοποιεί το ύψος και τη μεγαλοπρέπεια της χορικής λυρικής ποίησης. Η περιπετειώδης ιστορία του *Διονυσαλέξανδρου* είναι από μια άποψη διασκεδαστική, γιατί παίζει (και κάποτε σε ένα αναμφισβήτητα γήινο επίπεδο) με μια ιστορία θεών και ηρώων· αλλά προσφέρει επίσης ένα πλαίσιο στοχασμού και κριτικής της σύγχρονης πολιτικής κατάστασης, που είναι θεμιτό να το παραλληλίσουμε με το πλαίσιο καθημερινής ζωής το οποίο προσφέρει ο Αριστοφάνης στη φανταστική ιστορία του Δήμου και των πολιτικών στους *Ιππείς*.

Τι βαθμός συγγένειας μπορεί να υπάρχει (αν πράγματι υπάρχει κάποια ευδιάκριτη συγγένεια) ανάμεσα στον τρόπο με τον οποίο ο κωμικός ποιητής δημιουργεί μορφές σαν τον Δήμο και τον Δίκαιο Λόγο και στη διαδικασία η οποία έπλασε τις μορφές της μυθολογίας είναι ένα ερώτημα που πρέπει να θέσουμε εδώ απλώς και όχι να το εξετάσουμε. Η ιδιαίτερη περίπτωση της μυθολογικής κωμωδίας που απαιτεί την προσοχή μας είναι η περίπτωση του μύθου όπως αντανακλάται στην τραγωδία και έπειτα μεταφέρεται στην κωμική σκηνή, όπου παρουσιάζεται έμμεσα και υπαινικτικά με ποικίλους τρόπους και ποικίλα ονόματα (μεταμφίεση, παρωδία, γελοιογράφηση, παράθεμα, μίμηση κ.ο.κ.). Η επίδραση της πρώιμης τραγωδίας στην πρώιμη κωμωδία δεν είναι πιθανόν ότι μπορεί να εξακριβωθεί σε όλη της την έκταση χωρίς περισσότερα

1. Πλουτ. *Περ.* 3 και 24 (Κρατ. *Χείρωνες* 240-1 Κ):ο Κρατίνος απεκάλεσε τον Περικλή *κεφαληγερέταν* κατά το *νεφεληγερέταν*, το ομηρικό επίθετο του Δία που μάζευε τα σύννεφα.

2. *P. Oxy.* 663, col. ii fin. = *CGFP* αρ. 70: βλ. παρακάτω, σ. 503, 510 κ.ε.

κείμενα των δύο λογοτεχνικών ειδών από όσα διαθέτουμε σήμερα· αλλά η παρωδία και η υπαινικτική αναφορά στην τραγωδία έχουν επισταμένως μελετηθεί στο έργο του Αριστοφάνη[1]. Έχουμε ήδη παρατηρήσει εξετάζοντας τη δομή ότι το ενδιαφέρον του Αριστοφάνη για τον *Τήλεφο* του Ευριπίδη είχε πιθανόν ορισμένες επιπτώσεις για τη σύνθεση των *Αχαρνέων* και ότι (μολονότι γνωρίζουμε ακόμη ελάχιστα για τον *Τήλεφο*) θα πρέπει να προσθέσουμε κάτι ακόμα αν παραβάλουμε τη σειρά των γεγονότων σε αυτό το έργο με εκείνη των *Θεσμοφοριαζουσών*[2]. Η πλήρης γελοιογράφηση της τραγωδίας, και ειδικά της συναρπαστικής ευριπίδειας, είναι κάτι που αρχίζει στον 5ο αιώνα και γίνεται εξαιρετικά δημοφιλές στο πρώτο μισό του 4ου. Δυστυχώς, το μόνο ακέραιο δείγμα αυτού του είδους είναι το υποτιθέμενο πρότυπο του *Amphitruo* του Πλαύτου, που πιθανόν πρέπει να χρονολογηθεί γύρω στο 330 π.Χ. Αυτό που μπορούμε κάποτε να ανιχνεύσουμε είναι ο τρόπος με τον οποίο η κωμωδία με την πάροδο του χρόνου απορροφά από την τραγωδία στοιχεία αυτού που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε γραμματική της δραματικής σύνθεσης: ένα μοτίβο ή μια τεχνική παραλαμβάνεται μέσα από την παρωδία ή τη γελοιογράφηση και καταλήγει να γίνει τμήμα του κωμικού οπλοστασίου. Παράδειγμα θα μπορούσε να αποτελέσει η μεστή από αιχμηρή παρωδία σκηνή αναγνωρισμού στους *Ιππείς* του Αριστοφάνη, σε αντίθεση με εκείνη της *Περικειρομένης* του Μενάνδρου, όπου οι αμυδρότεροι ποιητικοί τόνοι δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια υπόμνηση στο κοινό ότι η ζωή κάποτε είναι σαν τη λογοτεχνία[3].

Η λέξη μυθοπλασία στον τίτλο αυτής της ενότητας χρησιμοποιήθηκε για να τονίσει το γεγονός ότι, μολονότι η κωμωδία δανείζεται τόσο πολλά στοιχεία από το μυθικό της υλικό, συχνά μεταπλάθει τα δάνειά της. Υπάρχει φυσικά και μια τελείως διαφορετική έννοια σύμφωνα με την οποία μπορούμε να πούμε ότι η κωμωδία δημιουργεί μύθους, και αυτό δεν ξεφεύγει από την προσοχή όσων υπολογίζουν τι επίδραση άσκησε ο Αριστοφάνης στην εικόνα που σχημάτισαν οι μεταγενέστερες γενιές για τον Σωκράτη, τον Κλέωνα και τον Ευριπίδη. Ο χαρακτήρας αυτών των πορτρέτων αναγκαστικά θα μας απασχολήσει και στην εξέταση ορισμένων άλλων ειδών της κωμωδίας· η παρουσία μυθικών στοιχείων σε όλα τα έργα θα καταστήσει σαφές ότι οποιεσδήποτε αυστηρές ταξινομήσεις είναι αδύνατες.

1. Rau (1967) με βιβλιογραφία 220-3.

2. Handley και Rea (1957), Rau (1967) 19-50, Webster (1967) 43-8.

3. Αριστοφ. *Ιππ.* 1232-52, με Rau (1967) 170-3· Μένανδρ., *Περικ.* 349 κ.ε. (779 κ.ε. Sandbach), με *Entretiens Hardt* (1970) 126-8 και 41-2· και βλ. παρακάτω σ. 511, 525, 558 κ.ε.

6. ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

Οι *Αχαρνείς* αρχίζουν με μια σκηνή στην οποία ο Αριστοφάνης αντικρίζει τους θεατές του για λίγες στιγμές μέσω ενός υποκριτή του, που, όπως κι εκείνοι, περιμένει κάτι να συμβεί. Αναλογίζεται, όπως πιθανόν κι οι ίδιοι, κάποιες μουσικές εκτελέσεις και δραματικές παραστάσεις περασμένων διαγωνισμών. Ιδιαίτερα ευχαριστήθηκε όταν είδε "τον Κλέωνα να κατεβάζει τα πέντε τάλαντα" (6). Υποθέτουμε (και πιθανόν σωστά) ότι πρόκειται για αναφορά σε μια πρόσφατη κωμωδία, ίσως σε ένα έργο του ίδιου του Αριστοφάνη, τους *Βαβυλωνίους,* που είχε διδαχτεί τον προηγούμενο χρόνο. Θα επανέλθει στο θέμα εκείνου του έργου. Αυτό που περιμένει ο ήρωάς μας, όπως σύντομα θα φανεί, είναι η συνέλευση του δήμου· αλλά η Πνύκα είναι άδεια και μόνο αυτός έχει έρθει στην ώρα του[1]. Επιθυμία του είναι να προταθεί επίσημα σύναψη ειρήνης με τη Σπάρτη· αλλά το μόνο γεγονός της συνέλευσης είναι οι αναφορές που φέρνουν κάποιοι απεσταλμένοι — ή τουλάχιστον αυτό θα ήταν το μόνο γεγονός, αν δεν επρόκειτο για έναν αριστοφανικό ήρωα και αν δεν παρευρισκόταν στην εκκλησία κάποιος Αμφίθεος, απόγονος της ίδιας της Δήμητρας, ο οποίος έχοντας εισπράξει οκτώ δραχμές για τα ναύλα του, κατορθώνει να πραγματοποιήσει ένα ταξίδι αστραπή στη Σπάρτη και να συνάψει προσωπική συνθήκη ειρήνης. Αυτή είναι η επαναστατική ιδέα του ήρωα και από αυτή πηγάζει η υπόλοιπη δράση. Η ανάμειξη ρεαλισμού και φαντασίας θα έχει σε λίγο ακόμη πιο διασκεδαστικά αποτελέσματα. Άνδρες από τις Αχαρνές, οι οποίοι αποτελούν το χορό, προβάλλουν βίαιες αντιδράσεις. Το μίσος τους για τον εχθρό έχει οξυνθεί εξαιτίας των απωλειών στη διάρκεια των επιδρομών στην Αττική, κι ο ήρωάς μας πρέπει να υπερασπιστεί τον εαυτό του. Για αυτό τον σκοπό δανείζεται, με τον τρόπο που ήδη έχουμε δει, στοιχεία ενός ευριπίδειου ήρωα, του Τήλεφου, βασιλιά των Μυσών, ο οποίος ήρθε μεταμφιεσμένος στο παλάτι του Αγαμέμνονα και βρέθηκε να υπερασπίζεται τους Τρώες εναντίον των Ελλήνων που επιδίωκαν να κυριέψουν την πόλη τους και να πάρουν εκδίκηση[2]. Αλλά σε δύο σημεία, και για λίγο, προβάλλει και μια άλλη θεατρική ταυτότητα, εκείνη του κωμικού ποιητή, ο οποίος μιλά με τη φωνή του υποκριτή του: "Θυμούμαι κι όσα τράβηξα απ' τον Κλέωνα που πέρσι εδώ τον είχα σατιρίσει· μ' έσυρε στη Βουλή κι άρχισε αμέσως η γλώσσα του να κόβει και να ράβει, να με συκοφαντεί και να με βρίζει, σαν βρόμικο άγριο ρέμα να με λούζει, που λίγο ακόμα κι ήμουνα

1. Ο στ. 20, όπως παρατίθεται εδώ, εντοπίζει το σκηνικό. Το όνομα του ήρωα, Δικαιόπολης, γίνεται γνωστό πολύ αργότερα.

2. Βλ. παραπάνω σ. 479 και 496· και παρακάτω, σ. 511 κ.ε.

χαμένος..." (377 κ.ε.)· "τώρα δε θα με ψέξει ο Κλέωνας ότι κακολογώ την πόλη εμπρός σε ξένους. Τώρα είναι Λήναια, κι είμαστ' εμείς μόνοι, ξένος κανείς ακόμη" (502 κ.ε.). Αυτή η σειρά των δραματικών συμβάντων καταδεικνύει, εξίσου καλά με οποιοδήποτε μεμονωμένο παράδειγμα, τα ετερόκλητα στοιχεία που συνθέτουν την πολιτική κωμωδία. Ήταν, όπως συνάγουμε, ένα συναρπαστικό παιχνίδι για έναν ικανό και νεαρό παίκτη[1]. Αλλά με την πάροδο τόσων αιώνων κάθε άλλο παρά εύκολο είναι για μας να το παρακολουθήσουμε.

Ελάχιστα γνωρίζουμε την ιστορία των ενεργειών του Κλέωνα εναντίον του Αριστοφάνη. Αλλά δείχνει αρκετά καλά ότι στην Αθήνα του 5ου αιώνα, όπως και σε άλλες πόλεις που περηφανεύονταν για την ελευθερία τους, υπήρχε ακόμη μια ένταση, που κάποτε οξυνόταν σε σημείο σύγκρουσης, ανάμεσα σε εκείνους οι οποίοι επεδίωκαν να διευρύνουν τα όρια της ελευθερίας τους και σε όσους για διάφορους λόγους ήθελαν να τα περιορίσουν. Γύρω στο 442 π.Χ., όταν ο Αριστοφάνης ήταν ακόμα παιδί, οι κωμικές παραστάσεις στα Λήναια κέρδισαν την επίσημη αναγνώριση, την οποία ήδη είχαν εξασφαλίσει στα Διονύσια πριν από 45 περίπου χρόνια[2]. Αυτή η αναγνώριση πρέπει να αντανακλά σε κάποιο βαθμό την όλο και αυξανόμενη απήχηση που είχε η κωμωδία στο κοινό, ακόμη κι αν λάβουμε υπόψη το γεγονός ότι και οι παραστάσεις της τραγωδίας αναγνωρίστηκαν επίσημα την ίδια εποχή ή λίγο μετά. Την άλλη πλευρά μας την προσφέρει ένα ψήφισμα του 440/439 π.Χ., όταν επώνυμος άρχων ήταν ο Μωρυχίδης (Σχόλια στον Αριστοφ. *Αχαρνείς* 67), που απαγόρευε το *ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν*. Θα θέλαμε να γνωρίζουμε περισσότερα στοιχεία για τους όρους και τα αποτελέσματα αυτού του μέτρου και επίσης τα πρόσωπα στην προστασία των οποίων απέβλεπε· καταργήθηκε τον τρίτο χρόνο μετά την ψήφισή του. "Δεν επιτρέπουν στους κωμικούς να κατευθύνουν τις επιθέσεις και τις ύβρεις τους εναντίον του λαού", γράφει ένας επικριτής της αθηναϊκής δημοκρατίας, όχι πολύ αργότερα, "γιατί διαφορετικά θα εξυβρίζονταν οι ίδιοι· αλλά τις ενθαρρύνουν, όταν αφορούν σε μεμονωμένα άτομα"[3]. Στην περίπτωση των *Βαβυλωνίων* ο Κλέων θα πρέπει να υποστήριξε ότι η διδασκαλία της κωμωδίας του Αριστοφάνη έπληττε το δημόσιο συμφέ-

1. Αυτή η άποψη προϋποθέτει ότι ο ίδιος ο Αριστοφάνης αποτελούσε το στόχο της επίθεσης του Κλέωνα (σε αυτή την περίπτωση ο ηθοποιός εκπροσωπεί το συγγραφέα, δεν είναι όμως απαραίτητο να είναι ο ίδιος ο Αριστοφάνης)· το πράγμα προκάλεσε συζήτηση, επειδή το έργο παρουσιάστηκε επίσημα με το όνομα του Καλλίστρατου (βλ. παραπάνω σ. 471· σ. 477 με υποσ. 1).

2. *IG* II^2 2325· *DFA* 113 με 40 κ.ε.

3. Ψευδο-Ξενοφών, *Αθ. Πολ.* 2.18.

ρον· κι ο Αριστοφάνης από τη μεριά του είναι απίθανο να θεώρησε ευχάριστη εμπειρία την παραπομπή του στη βουλή. Και όμως, μέσα στον ίδιο χρόνο άρχισε τη σύνθεση των *Ιππέων*, μιας κωμωδίας που παρουσίαζε τον Κλέωνα σαν έναν αχρείο δούλο, τον Δήμο, τον κυρίαρχο λαό, σαν αφελή γερο-αφέντη (παρά το γεγονός ότι μεταμορφώνεται στο τέλος) και έδινε μια διόλου κολακευτική περιγραφή μιας αντιπαράθεσης στη βουλή, που εισάγεται για ευνόητους λόγους[1]. Οι *Ιππείς* κέρδισαν το πρώτο βραβείο· και μέσα σε διάστημα εβδομάδων ο αχρείος του έργου εκλέχθηκε στρατηγός.

Προφανώς, υπό ευνοϊκές συνθήκες και ο κωμικός ποιητής και ο πολιτικός θα μπορούσαν να προστατευθούν από πλήγματα που ίσως ήταν αναμενόμενο να τους συντρίψουν. Είναι δυσκολότερο να πούμε τι συνέβαινε όταν δεν είχαν μεγάλη λαϊκή υποστήριξη. Σε ποιο βαθμό, λ.χ., συνετέλεσαν οι επιθέσεις της κωμωδίας εναντίον του Περικλή στην απώλεια της εμπιστοσύνης του λαού στο πρόσωπό του αλλά και του αξιώματός του το 430[2]; Πόσο επηρέασαν οι αντιδράσεις απέναντι στο *ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν* (και ιδιαιτέρως οι νόμοι εναντίον του) και σε ποιο βαθμό οδήγησαν στην εγκατάλειψη αυτού του είδους κωμωδίας στα τέλη του 5ου και στις αρχές του 4ου αιώνα[3]; Το πρόβλημα με τέτοια ερωτήματα δεν είναι μόνο ο περιορισμένος αριθμός αρχαίων μαρτυριών πάνω σε αυτά τα θέματα· πρόβλημα συνιστά επίσης η ίδια η φύση της κωμικής εικονοποιίας και η ανεξάντλητη ποικιλία της. Ο Πλάτων οπωσδήποτε ήταν ένας άνθρωπος που κατανόησε και δεν υποτίμησε την ικανότητα του κωμικού ποιητή να πλάθει εικόνες που να διατηρούνται μέσα στη σκέψη των θεατών του, είτε με αρνητικά αποτελέσματα είτε όχι. Στην *Απολογία* (18b-d, 19c) ο Σωκράτης αναφέρει τις *Νεφέλες* ως χαρακτηριστικό παράδειγμα της εικόνας που έχει γι' αυτόν ο μέσος άνθρωπος, μιας εικόνας που τον θέλει αδίστακτο απατεώνα της διανόησης· και ίσως ήταν πραγματικό γεγονός το ότι η κωμωδία αυτή υπέθαλψε την προκατάληψη η οποία έμελλε να αποδειχθεί πανίσχυρο όπλο στα χέρια των κατηγόρων του. Αργότερα στο *Συμπόσιο* (221b) ο Αλκιβιάδης εξαίρει τη στάση του Σωκράτη μέσα σε έναν ηττημένο στρατό που υποχωρεί, και ο Πλάτων, αυτή τη φορά πιο καλοπροαίρετος απέναντι στον Αριστοφάνη, τον βάζει να θυμίζει μια περιγραφή, πάλι

1. Πβ. *Αχ.* 301· αγώνας στη Βουλή, *Ιππ.* 624 κ.ε.· βλ. επίσης *Σφήκες* 1284 κ.ε. με τα σχόλια του MacDowell (1971).

2. Βλ. Schwarze (1971), Gomme (1956) σχόλιο στον Θουκ. 2.65.4 και de Ste Croix (1972) 231 κ.ε.

3. Ο Οράτιος (*Ars Poetica* 282 κ.ε.) και άλλοι δέχονται ότι η μεταβολή της κωμωδίας που έγινε με νομοθεσία είναι ένα γεγονός της λογοτεχνικής ιστορίας· και όμως το μόνο νομοθετικό μέτρο το οποίο γνωρίζουμε με βεβαιότητα είναι το διάταγμα του 440/439 π.Χ., το οποίο μνημονεύθηκε και η ισχύς του οποίου ήταν πρόσκαιρη.

στις *Νεφέλες*, του Σωκράτη, που βαδίζει στους δρόμους της Αθήνας με ένα ύφος ανωτερότητας απέναντι στο περιβάλλον του, εξερευνώντας με τα μάτια τη σκηνή.

Όσο για την πολιτική πρακτική, στους *Βατράχους* που διδάχτηκαν είκοσι χρόνια μετά τη σύγκρουση του ποιητή με τον Κλέωνα, ο χορός προασπίζεται ακόμα το δικαίωμά του να προσφέρει στην πολιτεία σωστές συμβουλές (686 κ.ε.). Διαμέσου του χορού του ο Αριστοφάνης υποστηρίζει εκεί την πλήρη αποκατάσταση των πολιτικών δικαιωμάτων σε όσους τα είχαν χάσει και την απομάκρυνση των ασήμαντων πολιτικών προς όφελος ηγετών που διαθέτουν κάποιες παραδοσιακές αξίες και αρετές. Εκ πρώτης όψεως ίσως να μην φαίνεται ιδιαίτερα ελκυστικό θέμα· μας παραδίδεται όμως το σχόλιο ενός αρχαίου φιλολόγου, σύμφωνα με το οποίο η κωμωδία αυτή επαινέθηκε τόσο για την παράβασή της, ώστε τελικά επαναλήφθηκε η παράσταση[1]. Ανεξάρτητα από το αν αληθεύει ή όχι αυτή η πληροφορία, η παράβαση στην οποία δινόταν η συμβουλή αρχίζει με μια κακεντρεχή αναφορά σε έναν σύγχρονο πολιτικό, τον οποίο θα μπορούσαν να εκλάβουν οι θεατές –και, χωρίς αμφιβολία, αυτή ήταν η πρόθεση του ποιητή– ως αντιπροσωπευτικό τύπο της κατηγορίας εκείνης που παρουσιάζει ο Αριστοφάνης με σκοπό να την αποδοκιμάσει. Ο πολιτικός είναι ο Κλεοφών, που μοιάζει στη φωνή με βάρβαρο Θρακιώτη (675 κ.ε.)· αυτός ο πολιτικός έδωσε το όνομά του σε μια κωμωδία που ήρθε τρίτη στον ίδιο διαγωνισμό, τον *Κλεοφώντα* του Πλάτωνα, ενός κωμικού ποιητή ελάχιστα μεγαλύτερου από τον Αριστοφάνη. Τα χρόνια πολέμου και επανάστασης που είχαν μεσολαβήσει από την εποχή των πρώτων δραματικών εμφανίσεων του Αριστοφάνη άφηναν ακόμη περιθώριο στους κωμικούς ποιητές να παρουσιάζουν πολιτικούς στα έργα τους, ακόμη και να τους εμφανίζουν στον κύριο ρόλο. Ο πόλεμος με τη Σπάρτη και τους συμμάχους της συνεχίστηκε σχεδόν χωρίς διαλείμματα από την εφηβεία του Αριστοφάνη και ως τα σαράντα του· ακόμη και στη δική μας εποχή, μια εποχή που ο πόλεμος ή ο φόβος του πολέμου έχουν αναστατώσει ολόκληρη την ανθρωπότητα, βρήκε ιδιαίτερη απήχηση η αριστοφανική εκδήλωση του βασικού πόθου του ανθρώπου για ειρήνη. Ωστόσο, αν κάνουμε το λάθος να θεωρήσουμε δράματα σαν τους *Αχαρνείς*, την *Ειρήνη* και τη *Λυσιστράτη* ως τμήμα μιας πολιτικής εκστρατείας, υπάρχει ο κίνδυνος να παραβλέψουμε στοιχεία βασικότερα για τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η αριστοφανική κωμωδία. Ο μόχθος και τα προβλήματα του περίπλοκου και δύσκολου κόσμου της πολιτικής πραγματικότητας μεταμορφώνονται από τον Αριστοφάνη σε έναν απλούστερο και πολύχρωμο κόσμο και εκεί υποχωρούν μπροστά στις επιθυμίες του ανθρώπου, αν βέβαια αυτός έχει αρκετό θάρρος και τύχη. Αυτό

1. Δικαίαρχος στην Υπόθ. Ι των *Βατρ.* του Αριστοφ. (= απ. 84 Wehrli).

δεν σημαίνει ότι η απεικόνιση της σύγχρονης κατάστασης μπορεί να αποσπαστεί από την πραγματικότητα. Δεν θα είχε κανένα ενδιαφέρον μια νέα φανταστική επίλυση των προβλημάτων του αληθινού κόσμου, αν φαινόταν να μη λαμβάνει υπόψη της την πραγματικότητα. Ο κωμικός ποιητής μπορεί να είναι ένας οξύς παρατηρητής και ίσως ξεκινά από δικές του ακλόνητες (μολονότι όχι υποχρεωτικά συστηματοποιημένες) πεποιθήσεις, αλλά οι λεπτομέρειες που επιλέγει και τα ζητήματα και επιχειρήματα που παρουσιάζει πρέπει να ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις που θέτει ο ίδιος μέσα σε ένα κωμικό δράμα σχεδιασμένο να διασκεδάσει το κοινό και να συναρπάσει τη φαντασία του[1].

Οι πόλεμοι φέρνουν το θάνατο, την καταστροφή και τη δυστυχία· αλλά η κωμωδία δεν αναφέρεται σε αυτές τις όψεις του. Παρουσιάζοντας τα αποτελέσματα του πολέμου ασχολείται περισσότερο –όπως ορισμένα έργα μεταγενέστερων εποχών που γράφτηκαν στη διάρκεια ενός πολέμου– με τις απογοητεύσεις και τις κακουχίες του μέσου ανθρώπου και με τη λαχτάρα του για μια καλύτερη ζωή. Δεν ερευνά το βάθος της οδύνης ούτε ανέρχεται στα ύψη της ανδρείας και της αφοσίωσης στην πατρίδα. Αλλά τα συνηθισμένα, καθημερινά πράγματα, στα οποία οι περισσότεροι άνθρωποι προσηλώνονται στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής τους, έχουν μεγαλύτερη δύναμη να συγκινήσουν από όσο συνήθως πιστεύεται. Ας χρησιμοποιήσουμε και πάλι σαν παράδειγμα την αρχή των *Αχαρνέων*: θα ήταν λάθος να μην δούμε τίποτε περισσότερο από έναν διασκεδαστικό, υπαινικτικό μονόλογο στα λόγια του ήρωα, ο οποίος, όπως μας λέει, μισεί την πόλη και νοσταλγεί το σπίτι του στην εξοχή, εκεί όπου ανήκει και όπου θα μπορούσε να παράγει ο ίδιος τα προϊόντα πρώτης ανάγκης αντί να τα αγοράζει από πλανόδιους εμπόρους (33-5). Το θέμα της ειρήνης, της αφθονίας και της αγροτικής ευδαιμονίας επανέρχεται εκτός από αυτή την κωμωδία και στην *Ειρήνη* καθώς και στα αποσπάσματα των *Γεωργών* (αυτό άλλωστε θα περίμενε κανείς από ένα έργο με χορό γεωργών)· και ύστερα από αρκετά χρόνια πολέμου δεν θα χρειαζόταν ιδιαίτερα τεχνάσματα για να βρει αυτό το θέμα απήχηση στο κοινό[2]. Αλλά ο Αριστοφάνης συχνά είναι πολύ πιο άμεσος. Στους *Ιππείς* ρωτούν τον Κλέωνα πώς είναι δυνατόν να ισχυρίζεται ότι αγαπάει τον Δήμο, αφού "βλέποντάς τον, οχτώ χρόνια τώρα, σε φωλιές, σε πιθάρια και τρώγλες να ζει, λίγο σπλάχνος δεν νιώθεις για δαύτον, και κρατώντας τον μέσα κλειστόν τον τρυγάς;"[3]. Το σύνθημα

1. Το θέμα τίθεται σωστά από τον Gomme (1928) 102 κ.ε.· σχετικά με τις πολιτικές αντιλήψεις του Αριστοφάνη γενικά, βλ. de Ste Croix (1972) 355-71.

2. Βλ., λ.χ., *Αχ.* 247-79, 665 κ.ε. 989 κ.ε., (σ. 474 παραπάνω)· *Γεωργοί* απ. 107. 109, 110 Κ· *Ειρ.* 556 κ.ε., 571 κ.ε., 1140 κ.ε.

3. Αριστοφ. *Ιππ.* 792-6· για το γενικό ιστορικό πλαίσιο βλ. Θουκ. 2.16-17. 52.2· 4.15-23. 41.4.

"Όχι στην ειρήνη, όχι και στον έρωτα", αυτή η λαμπρή ιδέα με την οποία οι γυναίκες κατορθώνουν να τερματίσουν τον πόλεμο στη *Λυσιστράτη*, είναι ένα θέμα που επιτρέπει στον Αριστοφάνη να δώσει κάτι και από τη γυναικεία σκοπιά. Είναι η σύζυγος που περιμένει ειδήσεις (510 κ.ε.): "Κάπου κάπου μια απόφαση εσάς των αντρών πιο χειρότερη ερχόταν στ' αφτιά μας· και ρωτούσαμε: "πώς με μια τόση αμυαλιά το ενεργήσατε τούτο, καλέ μου;" με λοξή τότ' εκείνος ματιά κι έτσι μου 'λεγε: "Σύρε να γνέσεις, ειδεμή, θα θρηνήσεις, να ξέρεις, πολύ· για τον πόλεμο γνοιάζονται οι άντρες". Αργότερα (541 κ.ε.) η Λυσιστράτη σημειώνει πως μολονότι η ίδια και οι άλλες γυναίκες λαχταρούν τους άντρες τους στη διάρκεια του πολέμου, είναι δυσκολότερα τα πράγματα για τις γυναίκες που μεγαλώνουν χωρίς σύζυγο: "Δε γερνούν και οι άντρες;" τη ρωτούν. "Αυτό μην το λες, μα το Δία, και δεν είναι το ίδιο. Όταν ο άντρας γυρίσει και μ' άσπρα μαλλιά, βρίσκει αμέσως κοπέλα, μικρούλα· μα ο καιρός της γυναίκας για λίγο βαστά...". Φυσικά υπάρχουν κι άλλες όψεις στην εικόνα του πολέμου. Οι νεαροί ιππείς που απαρτίζουν το χορό της ομότιτλης κωμωδίας αυτοπαρουσιάζονται με μεγάλο καμάρι· ο Διόνυσος, που μόλις κατατάχτηκε στο στόλο, θα υποβληθεί από τον Φορμίωνα στην ίδια εκπαίδευση με τον πιο αγύμναστο νεοσύλλεκτο· στην αρχή του πολέμου ο Περικλής μπορεί να κατηγορηθεί από έναν κωμικό ποιητή για απαράδεκτη δειλία, επειδή δεν συμπεριφέρθηκε σύμφωνα με τους γενναίους του ρητορικούς λόγους[1]. Αλλά βασικά ο πόλεμος και η κωμωδία δεν συμβιβάζονται· κι αν ο Αριστοφάνης της *Ειρήνης* και της *Λυσιστράτης* φαίνεται κάποτε υπερβολικά συναισθηματικός στο όραμα των εμπόλεμων πόλεων που συντονίζουν τις προσπάθειές τους για ειρήνη και πανηγυρίζουν όλες μαζί για την επίτευξή της, δεν υπάρχει κανένας λόγος να του αρνηθούμε έναν πυρήνα ειλικρινούς φιλειρηνικού πνεύματος κάτω από όλα αυτά.

Κάτι που ο κωμικός ποιητής μοιράζεται με τον κοινό άνθρωπο είναι μια ρεαλιστική, για να μην πούμε ωμή, στάση απέναντι στα κίνητρα που ωθούν στις ενέργειές τους τους ανθρώπους, και ιδιαίτερα τους επιφανείς άνδρες. Έτσι στο απόσπασμα των *Ιππέων* που μνημονεύθηκε παραπάνω δεν του αρκεί απλώς να καταλογίσει στον Κλέωνα αδιαφορία για τη συνάθροιση του πληθυσμού της Αττικής στην Αθήνα· στη μεταφορά του τρυγητού λανθάνει ο υπαινιγμός ότι εκμεταλλεύεται την κατάσταση για να κερδίσει χρήματα. Κατηγορίες για δωροληψία και διαφθορά, ανεξάρτητα του πόσο αληθινές ήταν, διατυπώνονταν κάθε φορά που ένα πρόσωπο ή μια πολιτική δημιουργούσε έντο-

1. Αριστ. *Ιππ.* 498-610 (παραπάνω σ. 476)· ο Διόνυσος κατατάσσεται στο στόλο του Φορμίωνα στους *Ταξιάρχους* του Εύπολη (250 κ.ε. Κ, μαζί με *P.Oxy.* 2740 = *CGFP* 98· και πβ. σ. 510 κ.ε. παρακάτω· ο Περικλής χαρακτηρίζεται "βασιλεύς των Σατύρων" στις *Μοίρες* του Ερμίππου, απ. 46 Κ, πβ. Schwarze (1971) 101-9.

νες δυσαρέσκειες· και προσωπικές συμπεριφορές, ιδιαίτερα στον κοινωνικό και τον ερωτικό τομέα, αποκτούσαν σημασία χάρη σε συνειρμούς. Ο Περικλής, ο Ολύμπιος, και η Ασπασία του προσφέρονται άνετα σε μεταμορφώσεις στους ρόλους προσώπων της μυθολογίας[1]. Ο υπαινιγμός στον *Διονυσαλέξανδρο* του Κρατίνου ότι ο Περικλής, όπως ο Πάρης, οδήγησε τον κόσμο στον πόλεμο από ιδιοτέλεια, για χάρη μιας γυναίκας, είναι παρόμοιος —και εν μέρει μπορεί να την ενέπνευσε— με την αναφορά στους *Αχαρνείς* του Αριστοφάνη ότι βαθύτερη αιτία της όλης σύγκρουσης στάθηκαν τρεις πόρνες: μια από τα Μέγαρα που είχε απαχθεί, και δύο από το σπίτι της Ασπασίας που αρπάχτηκαν σε αντίποινα. Αυτός ήταν ο λόγος για τον οποίο ο Περικλής προκάλεσε μια τοπική εμπορική διένεξη με το Μεγαρικό του ψήφισμα, που ήταν διατυπωμένο σαν σκόλιο (*Αχ.* 515 κ.ε.) Γυρνώντας στην *Ειρήνη*, σε ένα χωρίο που χαρακτηρίστηκε "μοχθηρή και εντελώς περιττή πλάγια βολή κατά του Περικλή", ο Αριστοφάνης βάζει τον Ερμή να λέει ότι το κακό ξεκίνησε με τη δίκη του Φειδία (κατηγορήθηκε για απάτη σχετικά με το χρυσάφι που προμηθεύτηκε για την κατασκευή του αγάλματος της Αθηνάς, το οποίο θα τοποθετούνταν στον Παρθενώνα), και έπειτα ο Περικλής άναψε τις φλόγες του πολέμου για να δημιουργήσει ένα προπέτασμα καπνού για τον ίδιο και να αποφύγει παρόμοιες επιθέσεις[2]. Όμως οι τύχες των ανθρώπων αλλάζουν· μέσα σε δέκα χρόνια, στους *Δήμους* του, ο Εύπολης ανασταίνει τον Περικλή για να τον παρουσιάσει σαν έναν από τους μεγάλους πολιτικούς του παρελθόντος, που θα εξετάσει αυστηρά την παρούσα κατάσταση της Αθήνας και θα δώσει συμβουλές.

Το εύρος της αρχαίας πολιτικής κωμωδίας είναι τεράστιο. Κυμαίνεται ανάμεσα σε φευγαλέους υπαινιγμούς σε σύγχρονα πρόσωπα και γεγονότα ως την αναπαράσταση μιας ολόκληρης πολιτικής κατάστασης μέσα σε ένα έργο· κι αυτή η κατάσταση μπορεί να μεταμορφώνεται και να παρουσιαστεί είτε μέσα σε ένα μυθολογικό σκηνικό είτε στο πλαίσιο της καθημερινής ζωής. Αλλά, επιπλέον, επειδή το φάσμα των αθηναϊκών δημόσιων πραγμάτων που μπορούσαν να χαρακτηριστούν πολιτικά είναι τόσο εκτεταμένο, μια θεώρηση της πολιτικής κωμωδίας θα μπορούσε να πάρει παραδείγματα από πολύ περισσότερα θέματα από όσα έχουν επιλεγεί εδώ — και προπαντός θέματα που αφορούν στη διαχείριση των οικονομικών του κράτους και στην απονομή της δικαιοσύνης. Σε τέτοια σημεία η πολιτική κωμωδία, ιδιαίτερα όπως εκπροσωπείται με τους *Σφήκες*, περνά σε αυτό που πιο βολικά το αποκαλούμε κοινωνική κωμωδία. Όσο για την πολιτική τους στάση, οι κωμικοί ποιητές,

1. Βλ. παραπάνω σ. 495 με υποσημ. 1.

2. *Ειρήνη* 605 κ.ε.· το παράθεμα ανήκει στον de Ste Croix (1972) 371· για τις επιθέσεις εναντίον φίλων του Περικλή βλ. Gomme (1956),σχόλιο στον Θουκ. 2. 65.4.

ως κριτικοί του παρόντος, πολύ εύκολα χαρακτηρίζονται άλλοτε συντηρητικοί και άλλοτε ιδεαλιστές, γιατί, όπως είναι πολύ φυσικό, αντιπαραβάλλουν αυτό που είναι κακό τώρα με αυτό που ήταν τότε καλό ή θα μπορούσε να είναι καλό αν... Για τον Αριστοφάνη, στο βαθμό που μπορούμε να αναγνωρίσουμε τον άνθρωπο κάτω από το έργο του, φαίνεται ότι δεν υπάρχει κανένας λόγος να του αρνηθούμε κανέναν από τους δύο παραπάνω χαρακτηρισμούς· εντούτοις για κάποιον σύγχρονο του Κρατίνου, ήταν ένας έξυπνος νέος από τον ίδιο κύκλο της διανόησης όπως και ο Ευριπίδης[1]. Η παρουσίαση των πολιτικών πραγμάτων από την κωμωδία, όποια επιλογή παραδειγμάτων κι αν κάνουμε, περιέχει ένα στοιχείο με τόσο μεγάλη σημασία για την ιστορική και τη λογοτεχνική προσέγγισή της, ώστε αξίζει να τονιστεί και στο τέλος αυτής της ενότητας. Αυτό το στοιχείο είναι η δημιουργική φαντασία που καθορίζει το σχέδιο του έργου, ανεξάρτητα από το πόσο πιστές στην αληθινή ζωή μπορεί να είναι οι λεπτομέρειες, τα συμβάντα ή τα πρόσωπα· γιατί ένα μεγάλο μέρος του αποτελέσματος ενός καλογραμμένου έργου έγκειται στο γεγονός ότι προσφέρει μια διαφυγή από αυτόν τον κόσμο σε έναν φανταστικό, όπου τα όνειρα (ή τουλάχιστον ορισμένα όνειρα) εκπληρώνονται[2]. Αυτή η πλευρά της κωμωδίας θα αποτελέσει το επόμενο κύριο αντικείμενο της εξέτασής μας.

7. ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ ΚΑΙ ΦΑΝΤΑΣΙΑ

Οι *Όρνιθες* του Αριστοφάνη αρχίζουν με την είσοδο δύο αντρών που ταξιδεύουν. Η λαϊκή μυθοπλασία δείχνει ιδιαίτερη προτίμηση για τόπους εξωτικούς, και η αρχαία ελληνική κωμωδία του 5ου π.Χ. αιώνα δεν αποτελεί εξαίρεση. Από μόνο του το θέμα του ταξιδιού, είτε μακρινού είτε κοντινού, μπορεί να εξασφαλίσει την προσοχή του αναγνώστη ή του θεατή. Άλλες τρεις από τις έντεκα κωμωδίες, οι *Θεσμοφοριάζουσες*, οι *Βάτραχοι* και ο *Πλούτος*, αρχίζουν με δύο ανθρώπους που πηγαίνουν κάπου. Στους *Όρνιθες* (όπως άλλωστε και στην *Ειρήνη*) προορισμός τους είναι ο κόσμος πάνω από τη γη· στους *Βατράχους*, όπως στους *Δήμους* του Εύπολη και σε άλλα έργα που γνωρίζουμε μόνο αποσπασματικά, ένα μέρος της δράσης εκτυλίσσεται στον Άδη. Ο δραματουργός προσφέρει μια διαφυγή από την πραγματικότητα μεταθέτοντας τη δράση σε έναν άλλο κόσμο.

Οι *Όρνιθες* έχασαν το πρώτο βραβείο το 414 π.Χ., αλλά κέρδισαν το δεύτερο. Αναρωτιόμαστε αν βρέθηκε κανείς στη διάρκεια εκείνου του διαγωνισμού να ρωτήσει τον Αριστοφάνη πώς συνέλαβε αυτή την ιστορία των δύο

1. Ο Κρατίνος (απ. 307 Κ) χτυπά μ' ένα σμπάρο δυο τρυγόνια, όταν πλάθει το ρήμα *εὐριπιδαριστοφανίζειν*.

2. Αυτό το σημείο το πραγματεύεται ικανοποιητικά ο Connor (1971) 180 κ.ε.

αντρών που εγκαταλείπουν την Αθήνα αναζητώντας ειρήνη και ηρεμία και καταλήγουν να ιδρύσουν μια νέα πόλη στον ουρανό, τη Νεφελοκοκκυγία (από τις λέξεις *νεφέλη*: σύννεφο και *κόκκυξ*: κούκος), αυτή την ακραία μορφή της ουτοπικής χώρας. Ίσως θα μπορούσε να απαντήσει στο ερώτημα, ίσως πάλι όχι: άλλο πράγμα είναι η δημιουργία και άλλο η ανασύνθεση της πορείας της. Για τους μελετητές μιας μακρινής εποχής υπάρχουν ακόμη περισσότερα εμπόδια σε ένα τέτοιο εγχείρημα· κι όμως εξακολουθεί να έχει κάποια σημασία η εξέταση ορισμένων στοιχείων της ποιητικής δημιουργίας καθώς και της αλληλεξάρτησής τους, μολονότι δεν ισχυριζόμαστε ότι με αυτό τον τρόπο χαρτογραφούμε την αριστοφανική σκέψη.

Γιατί απαρτίζουν το χορό πουλιά; Οι *Όρνιθες* δεν ήταν ένας πρωτότυπος τίτλος, και ο Αριστοφάνης το γνώριζε καλά εδώ και δέκα ή περισσότερα χρόνια (*Ιππείς* 522: παραπάνω σ. 484 και υποσ.1). Αλλά ο μη-ανθρωπόμορφος χορός, τον οποίο θεωρήσαμε (όπως πιθανόν και ο ίδιος ο Αριστοφάνης θεώρησε) επιβίωση από μια πρωτόγονη μορφή κωμωδίας, κρατούσε ακόμα τη θέση του στον όψιμο 5ο αιώνα, επειδή ακριβώς συνέχιζε να προσφέρει δυνατότητες εκμετάλλευσης από την ποιητική φαντασία. Επίσης ένας τέτοιος χορός, προκαλώντας ή προσκαλώντας τους θεατές να ταυτιστούν μαζί του, προσφέρει ένα είδος μετατόπισης, όχι απαραίτητα στο φυσικό χώρο (μολονότι η μετατόπιση στον κόσμο των πουλιών στα σύννεφα επιτυγχάνει και αυτό) αλλά σε ένα νέο, μη συμβατικό και ίσως απόλυτα εξωπραγματικό σύστημα αξιών. "Αν μας ακολουθήσεις", μοιάζουν να λένε, "θα αποκτήσεις όλα εκείνα τα αγαθά που τώρα δεν έχεις". Έτσι ο χορός των αριστοφανικών *Ορνίθων* μετά από μια περίτεχνη επιχειρηματολογία, με την οποία ζητούν την προσοχή των ανθρώπων και στην οποία προβάλλουν το ρόλο τους στη Δημιουργία του Κόσμου[1], φτάνουν στο τέλος σε κάποια πολύ συγκεκριμένα πλεονεκτήματα της φτερωτής τους φύσης: με τα φτερά ένας άνθρωπος θα μπορούσε να πάει στο σπίτι του από το θέατρο, να γευματίσει και να επιστρέψει για τη συνέχεια του έργου· θα μπορούσε, σε περίπτωση σωματικής του ανάγκης, να πετάξει για λίγο σε απόμερο χώρο για να ανακουφιστεί ή θα μπορούσε και να επισκεφθεί τη γυναίκα κάποιου άλλου, βέβαιος ότι ο άντρας της κάθεται στην πρώτη σειρά (785-96). Δύο παραλλαγές του ίδιου μοτίβου μπορούν να επισημανθούν παρεμπιπτόντως. Στις *Νεφέλες* 115-30 ο χορός των νεφών απευθύνεται στους κριτές και τους υπόσχεται καλό καιρό, αν ευνοήσουν αυτό το έργο, και κακό στην αντίθετη περίπτωση (όπως και συνέβη)[2]· και σε ένα απόσπασμα

1. Βλ. Hofmann (1976) όπως παρατίθεται παραπάνω, σ. 493 με υποσημ. 1.

2. Το έργο ήρθε τελικά τρίτο, και ο Αριστοφάνης δεν έκρυψε την απαγοήτευσή του (Υπ. VI Coulon μαζί με τους στ. 524 κ.ε.)· για τη μορφή αυτής της επίκλησης βλ. *Όρνιθες* 1101 κ.ε.

των *Θηρίων* του Κράτητα τα ζώα που έδωσαν στην κωμωδία τον τίτλο της φαίνεται να επιχειρηματολογούν για τα προτερήματα μιας διατροφής που περιλαμβάνει μόνο ραδίκια και ψάρια· αυτό ανήκει στην πραγματικότητα σε μια σειρά δραμάτων με φανταστικές ιστορίες πάνω στο θέμα της "Γης της Επαγγελίας" — άφθονο φαγητό χωρίς εργασία, είτε σε ένα εξιδανικευμένο παρελθόν ή κάπου αλλού πέρα από το ουράνιο τόξο[1].

Φυσικά ένας κωμικός ποιητής μπορεί να συνθέσει μια φανταστική ιστορία, χωρίς να καταφύγει σε έναν μη ανθρωπόμορφο χορό, όπως ακριβώς μπορεί να έχει έναν εντυπωσιακά στολισμένο χορό χωρίς να μιμείται τα πλάσματα της φύσης. Αλλά η εκλογή των πουλιών για το χορό πρόσφερε στον Αριστοφάνη ορισμένες ιδιαίτερες δυνατότητες, οπτικές και μουσικές, και μπορεί κανείς να συμπεράνει από το κείμενο με πόσο ζήλο τις αξιοποίησε. Μια βασική λειτουργία των πρώτων 200 στίχων είναι η σταδιακή προετοιμασία μιας περίτεχνης αλληλουχίας χορικών τραγουδιών και επιδείξεων[2]. Το μοτίβο του πουλιού υπάρχει εξαρχής και μάλιστα σε μια μορφή τυπική για τον τρόπο με τον οποίο ο Αριστοφάνης δημιουργεί θέαμα μέσα από τη γλώσσα. Η λέξη *ὄρνις* σημαίνει και "πουλί" και, με επέκταση της σημασίας της, "οιωνός". Θα ήταν φυσιολογικό οι ταξιδιώτες να περιμένουν έναν οιωνό, αλλά αυτό συμβαίνει στην κυριολεξία με τους δυο αριστοφανικούς ήρωες: κρατούν και οι δυο τους από ένα πουλί που προμηθεύτηκαν από την αγορά. Ο προορισμός τους είναι ένας άνθρωπος-πουλί, ο Τηρέας, ο μυθικός βασιλιάς που μεταμορφώθηκε σε τσαλαπετεινό. Προτού να συναντηθούν μαζί του υπάρχει μια τυπική, προπαρασκευαστική σκηνή με έναν πτηνόμορφο υπηρέτη του[3]· έπειτα ο διάλογος με τον Τσαλαπετεινό οδηγεί στην ιδέα της ίδρυσης μιας πόλης για τα πουλιά· και χρειάζεται τώρα να τα συγκαλέσουν για να τα πείσουν. Η μουσική και το τραγούδι ταιριάζουν απόλυτα σε μια τέτοια περίσταση. Ο Τσαλαπετεινός καλεί πρώτα τη σύντροφό του Πρόκνη, το αηδόνι, με ένα γοητευτικό σύντομο λυρικό τμήμα (209 κ.ε.)· σε αυτό αντιστοιχεί το τραγούδι του αηδονιού, που έχει τη μορφή ενός σόλο για τον αυλητή. Έπειτα καλεί γενικά όλα τα πουλιά του αγρού και του κήπου, του βουνού, του έλους και της θάλασσας (227 κ.ε.). Τα λόγια μεταβαίνουν με μεγάλη τέχνη από τις φωνές των πουλιών στην ανθρώπινη ομιλία και αντίστροφα· το μετρικό σχήμα μαρτυρεί σαφώς ότι εδώ έχουμε τραγούδι και χορό που απαιτούσαν μεγάλη δεξιοτεχνία με αλλαγή στη μελωδία και την κίνηση, καθώς προσκαλούνταν ένα διαφορετικό είδος πουλιών[1]. Τέλος, φτάνουν τα πουλιά και προκαλούν

1. Για αυτό το θέμα βλ. Baldry (1953).

2. Ο Gelzer (1976) δίνει μια συνετή πραγμάτευση του πρώτου μέρους των *Ορνίθων*.

3. Σαν τον αφέντη είναι και ο δούλος: το ίδιο συμβαίνει με το δούλο του Ευριπίδη στους *Αχ.* 395 κ.ε., και του Αγάθωνα στις *Θεσμ.* 39 κ.ε.

σχόλια και θαυμασμό με τα διαφορετικά και πολύχρωμα κοστούμια τους. Υπήρχαν και άλλα δράματα στα οποία τα μέλη του χορού είχαν μια διαφορετική για το καθένα θεατρική ταυτότητα (στην κωμωδία, λ.χ., του Εύπολη *Πόλεις* φαίνεται ότι κάθε μέλος του χορού είχε και ένα δικό του όνομα -το όνομα φυσικά μιας πόλης, απ. 231-3 Κ), αλλά μάλλον δύσκολα θα προσφερόταν καλύτερη ευκαιρία για εντυπωσιακό θέαμα. Ασφαλώς για τις μεταγενέστερες εποχές οι *Όρνιθες* αντιπροσωπεύουν τη μουσική πλευρά της αρχαίας κωμωδίας στην πιο θεαματική της εκδοχή.

Λιγότερο απτή ίσως, αλλά σημαντική ως συστατικό στοιχείο του έργου είναι μια σειρά θεμάτων που αναφέρονται στον αέρα και το αιθέριο σκηνικό στον ουρανό. "Αιθέριος" (*μετέωρος*) είναι μια λέξη που έδωσε αφορμή για ένα από τα γνωστότερα οπτικά παιχνίδια του Αριστοφάνη, όταν, στις *Νεφέλες*, παρουσιάζει τον Σωκράτη να ανυψώνεται στην κυριολεξία μέσα σε ένα καλάθι, προκειμένου να υψώσει (μεταφορικά) το πνεύμα του σε ανώτερα πράγματα και να αναμίξει τη σκέψη του με τον αέρα, ο οποίος (όπως μας διαβεβαιώνει) είναι όμοιός του (227 κ.ε.)· κατά τον ίδιο τρόπο λέξεις που σημαίνουν "πετώ" ή "φτερουγίζω" (όπως στις *Νεφέλες* 319) μπορούν να αναφέρονται σε μια πνευματική ανάταση, όπως και στην πραγματική ανύψωση. Τη σχέση ανάμεσα στις *Νεφέλες* και τους *Όρνιθες* ως προς τη χρήση αυτής της ομάδας εικόνων την έχουν με ευαισθησία αναγνωρίσει[2]· και αυτό αποτυπώνεται καλά στη μακρά σειρά ανθρώπων που ζητούν φτερά από τη νέα πόλη. Ο Κινησίας, ο διθυραμβοποιός, ζητά φτερά για να πετάξει και να συλλέξει υλικό για προοίμια από τα σύννεφα, προοίμια γεμάτα αέρα, νιφάδες και ουράνια φωτοσκίαση (1383 κ.ε.). Ο επόμενος υποψήφιος είναι ένας κατάσκοπος που μιλά για τη δύναμη των λέξεων να δίνουν φτερά στον ανθρώπινο νου (1437 κ.ε.). Κατά μία άποψη ολόκληρο το έργο μπορεί να θεωρηθεί σαν μια φανταστική απογείωση από την πραγματικότητα στον εναέριο χώρο, στον οποίο ένας άνθρωπος με τόλμη και ευγλωττία μπορεί να τα έχει όλα όπως τα θέλει, ακόμη και να κάνει τους ολύμπιους θεούς να έρθουν και να συνθηκολογήσουν μαζί του. Ο Gilbert Murray (1933), για τον οποίο οι *Όρνιθες* είναι τυπικό παράδειγμα "δράματος φυγής", κάνει μια καλή επισκόπηση των δικών και των εντάσεων στις εσωτερικές και εξωτερικές υποθέσεις της Αθήνας την εποχή αυτής της κωμωδίας· η δυνατότητα διαφυγής από μια τέτοια κατάσταση θα ήταν χωρίς αμφιβολία ευπρόσδεκτη. Υπάρχουν πολλά πιεστικά προβλήματα για τους σύγχρονους Αθηναίους τα οποία δεν έρχονται στην επιφάνεια των *Ορνίθων*. Από την άλλη πλευρά, όπως σωστά τονίζει ο Murray, υπάρχουν

1. Fraenkel (1950)· Dale (1959).
2. Gelzer (1956) ιδίως 79 κ.ε.

ωστόσο καυστικές αναφορές σε κάποιες από τις γνωστές πολιτικές αντιπάθειες του Αριστοφάνη: τον Κλεώνυμο, τον Πείσανδρο, τον Διειτρέφη, τον Κλεισθένη. Με τρόπο χαρακτηριστικό για την τεχνική της πολιτικής κωμωδίας δέχονται ανελέητες επιθέσεις για τις πραγματικές ή μεγαλοποιημένες προσωπικές αδυναμίες τους· μια μεγάλη τύχη για το σύγχρονο πολιτικό γελοιογράφο όπως και για τον αρχαίο κωμικό ποιητή: το χοντρό σώμα, η απουσία γενειάδας, όταν οι περισσότεροι έχουν, η κλασική δειλία του ριψάσπιδος σε μια υποχώρηση που καταλήγει σε πανωλεθρία.

Για όλους αυτούς τους λόγους στους *Όρνιθες* όπως και στις υπόλοιπες κωμωδίες του 5ου αιώνα υπάρχει ένας άλλος τύπος επαφής με την πραγματικότητα, η οποία διαδραματίζει έναν ιδιαίτερο ρόλο σε έργα με φανταστικές υποθέσεις. Κατά κάποιο τρόπο, φαίνεται, το όνειρο είναι απολαυστικό μόνο όταν υπάρχει ένας ομφάλιος λώρος με τον πραγματικό κόσμο. Έτσι, αν (όπως συμβαίνει στους στ. 1035 κ.ε.) ένας επαγγελματίας εκδότης διαταγμάτων επισκέπτεται τη Νεφελοκοκκυγία, οι προσφορές του που -ας σημειωθεί- είναι σε πεζό λόγο[1] δεν είναι μόνο διασκεδαστικές σαν αντανάκλαση των μεθόδων ενός πολιτικού νομοθέτη: διαπιστώνουμε ότι η εισβολή του πραγματικού κόσμου στα σύννεφα έχει μια λειτουργία αντίστοιχη με εκείνη των έντονα ρεαλιστικών στοιχείων που συναντούμε κάποτε σε ευχάριστα όνειρα. Η αποστολή του Ποσειδώνα, του Ηρακλή και ενός ξένου θεού για να διαπραγματευθούν μια συνθήκη με τα πουλιά έχει στοιχεία και φανταστικά αλλά και σατιρικά απέναντι στην καθιερωμένη (στο βαθμό που μπορεί να χαρακτηριστεί έτσι) ολύμπια θρησκεία. Ενδιαφέρον επίσης, μάλιστα με την προοπτική που μας προσφέρουν οι γνώσεις μας για τη μεταγενέστερη εξέλιξη της κωμωδίας, είναι το μέγεθος της αντίθεσης των χαρακτήρων ανάμεσα στα τρία αυτά πρόσωπα που μετέχουν στην ίδια αποστολή: ο Ποσειδών με την επίγνωση του μεγαλύτερου· ο Ηρακλής, σκληρός και απλοϊκός, έρμαιο της πείνας και των διαθέσεών του· ο ξένος θεός, το φυλετικά μη προνομιούχο και υποδεέστερο στοιχείο, με (μεταξύ των άλλων προβλημάτων) σπασμένα ελληνικά. Στην αρχή της σκηνής (1565 κ.ε.) μια επιπλέον διάσταση προσφέρει το γεγονός ότι ο ήρωάς μας, τον οποίο έρχονται να επισκεφθούν οι θεοί, είναι τόσο απορροφημένος με τη μαγειρική (ψήνει πουλιά – επαναστάτες κατά της ορνιθοκρατίας), ώστε δεν αντιλαμβάνεται τους επισκέπτες του. Καθώς προχωρούν οι διαπραγματεύσεις, εμφανίζονται μέσα στη συζήτηση στοιχεία του αττικού δικαίου (ανάμεσά τους υπάρχει και ένα παράθεμα από τον Σόλωνα (1661 κ.ε.)): αυτές οι ρεαλιστικές λεπτομέρειες τονίζουν τη φαντασία, τη σάτιρα και τη συνιστώσα (στο βαθμό που τη γνωρίζουμε) της κοινωνικής κριτικής.

1. Επίσης σε πεζό λόγο είναι ο νόμος (1661 κ.ε.) και η προσευχή στις *Θεσμ.* 295 κ.ε.

Γύρω από το έργο που νίκησε στον ίδιο διαγωνισμό, τους *Κωμαστές* του Αμειψία, δεν γνωρίζουμε τίποτα εκτός από αυτή την πληροφορία. Τρίτο ήλθε ένα έργο για το οποίο γνωρίζουμε ακριβώς τόσα ώστε να ευχόμαστε να είχαμε περισσότερα: πρόκειται για τον *Μονότροπο*, τον "Μονήρη", του Φρύνιχου: "Με φωνάζουν μονόχνωτο"– (σύμφωνα με ένα παράθεμα, απ. 18 Κ)– "και κάνω τη ζωή του Τίμωνα: όχι γυναίκα, όχι δούλους, οξύθυμος, απρόσιτος, κατσούφης, αμίλητος, τελείως ιδιόρρυθμος". Εδώ έχουμε έναν άλλο τρόπο διαφυγής, τη μισανθρωπία, τη συνειδητή απόρριψη από ένα άτομο των συνανθρώπων του και του τρόπου της ζωής τους. Λίγα χρόνια νωρίτερα, στα Λήναια του 420 π.Χ., ο Φερεκράτης είχε διδάξει μια κωμωδία, τους *Αγρίους*, ο χορός της οποίας αποτελούσε προφανώς ένα συλλογικό πορτρέτο ενός τέτοιου τύπου ανθρώπων, μιας ζωής δηλαδή χωρίς τις συμβατικές αξίες και τις σκοτούρες της. Ο Τίμων εμφανίζεται ξανά σαν χαρακτηριστικό παράδειγμα της μισανθρωπίας στους *Όρνιθες* 1549 και ακόμη μια φορά, όταν ο Αριστοφάνης επανέρχεται στο ίδιο θέμα το 411 π.Χ., σε ένα λυρικό τμήμα της *Λυσιστράτης* (805 κ.ε.). Δύο σημεία μας ενδιαφέρουν εδώ. Ο Τίμων ο Αθηναίος, χάρη κυρίως στον Λουκιανό και στον Shakespeare, είναι περισσότερο γνωστός σαν φανταστικό παρά σαν αληθινό πρόσωπο· αλλά αυτός, όπως φαίνεται, υπήρξε αληθινή μορφή· και αξίζει να τον θυμόμαστε ως παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο αληθινά πρόσωπα δανείζουν τμήμα της ταυτότητάς τους σε φανταστικά δημιουργήματα. Ό,τι ξεκινά σαν σατιρική απεικόνιση ενός ατόμου, ορισμένες φορές διατηρείται ζωντανό και συμβάλλει στην καθιέρωση ενός δραματικού τύπου. Αυτό δεν σημαίνει φυσικά ότι ο Φερεκράτης ή ο Φρύνιχος ενδιαφέρονταν για το ήθος και τα κίνητρα των μισανθρώπων τους με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο έδειξε ενδιαφέρον ο Μένανδρος για τον ήρωά του στο έργο του *Δύσκολος* ή *Μισάνθρωπος* έναν αιώνα αργότερα (αντίθετα, είναι εξαιρετικά απίθανο). Αλλά αν ο Τίμων χρησιμεύει καταρχήν ως υπόμνηση ενός ακόμη τρόπου με τον οποίο η πραγματικότητα γίνεται φαντασία, αξίζει να αφιερώσουμε την προσοχή μας σε ένα είδος κωμωδίας, το οποίο ασχολείται με την κοινωνική συμπεριφορά ενός ή περισσότερων χαρακτήρων της σαν μια από τις εξελίξεις του 5ου αιώνα, μια εξέλιξη που έμελλε να έχει μεγάλη συνέχεια.

Αν σ' αυτό το κεφάλαιο ο όρος "φαντασία" φάνηκε να είναι κάπως ελαστικός, αυτό από κάποιες απόψεις ισχύει σε μεγαλύτερο ακόμη βαθμό για τον όρο "περιπέτεια". Η ίδια επαφή με μια ομάδα (ας πούμε) ανθρώπων-μυρμηγκιών ή με ένα χορό ψαριών ή τράγων κάνει την περιπέτεια ένα στοιχείο τόσο συνηθισμένο στην Αρχαία Κωμωδία όσο ασυνήθιστο είναι στη ζωή ή στη λογοτεχνία γενικά. Ωστόσο υπάρχει και ένα άλλο είδος περιπέτειας το οποίο αξίζει να μνημονευθεί ιδιαίτερα, έστω και σύντομα, εδώ. Είναι το είδος που περιλαμβάνει περιπέτειες του ίδιου του θεού του δράματος, του

Διονύσου· χαρακτηριστικό δείγμα αυτού του είδους είναι οι *Βάτραχοι*. Άλλα δράματα με ήρωα τον Διόνυσο, έργα των κύριων αντιπάλων του Αριστοφάνη, έχουν ήδη αναφερθεί: πρόκειται για τον *Διονυσαλέξανδρο* του Κρατίνου και τους *Ταξιάρχους* του Εύπολη[1].

Οι περιπέτειες του Διονύσου ήταν ένα συχνό θέμα της τραγωδίας, του σατυρικού δράματος και της κωμωδίας. Από την άποψη της κωμωδίας έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όπως ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν και οι ζωόμορφοι χοροί, γιατί παριστάνει ένα, κατά πάσα πιθανότητα, πρωτόγονο στοιχείο με μακρά ιστορία που όμως διατηρήθηκε στους κωμικούς διαγωνισμούς του 5ου αιώνα. Ένα μοτίβο που επανέρχεται στα έργα του Διονύσου και το οποίο είχε εξέλιξη στα έργα με περιπέτειες και πλάνες ως προς την ταυτότητα των δραματικών προσώπων είναι αυτό που μπορεί βολικά να χαρακτηριστεί μεταμφίεση (η ακριβής εφαρμογή αυτού του όρου σε έναν θεό που παίρνει έναν ή περισσότερους ανθρώπινους ρόλους δεν είναι κάτι που πρέπει να μας σταματήσει εδώ). Στον *Διονυσαλέξανδρο* ο Διόνυσος, δεν γνωρίζουμε για ποιο λόγο, εμφανίζεται στο ρόλο ενός βοσκού στο όρος Ίδη, αναμφίβολα σαν αδέξιος αρχάριος, και βρίσκεται να αντικαθιστά τον Πάρη στα καλλιστεία των θεών, να αρπάζει την Ελένη από την Τροία και να παίρνει μάταια τη μορφή κριαριού μεταμορφώνοντας την Ελένη σε κάτι άλλο (ίσως σε χήνα) προκειμένου να μην ανακαλυφθούν και να μην τιμωρηθούν· τελικά οδηγείται στη φυλακή, από την οποία —είμαστε βέβαιοι— θα δραπετεύσει. Ο χορός αποτελούνταν από σατύρους (μολονότι είναι πιθανόν ότι υπήρχε και ένας βοηθητικός χορός βοσκών)· η αφορμή του έργου, στην οποία έχουμε ήδη αναφερθεί, είναι μια έξυπνα σχεδιασμένη επίθεση κατά του Περικλή. Στους *Ταξιάρχους* (ο χορός πιθανότατα αποτελούνταν από αξιωματικούς αυτού του βαθμού) ο Διόνυσος δεν είναι μεταμορφωμένος σε βοσκό, αλλά σε νεοσύλλεκτο στο στόλο του ναυάρχου Φορμίωνα, όπου (μεταξύ άλλων) μαθαίνει ορισμένες στρατιωτικές ασκήσεις και παίρνει ένα μάθημα κωπηλασίας, κάτι που πολύ πιθανόν είχε στο νου του ο Αριστοφάνης όταν έγραφε τη σκηνή κωπηλασίας των *Βατράχων*[2].

Οι *Βάτραχοι*, όπως και οι *Όρνιθες*, είναι έργο με πολλή μουσική και ποίηση. Και αυτό δεν οφείλεται αποκλειστικά και μόνο στο γεγονός ότι σαν κύριο θέμα της έχει ένα διαγωνισμό ανάμεσα σε δύο τραγικούς ποιητές. Σαν τους *Όρνιθες*, ο Αριστοφάνης γνώριζε ότι οι *Βάτραχοι* ήταν ένας πολύ παλιός τίτλος κωμωδίας[3]. Ο χορός των βατράχων, που είναι μια εντυπωσιακή

1. *Διονυσαλέξανδρος*, *P. Oxy.* 663 όπως παρατίθεται παραπάνω, σ. 495 με υποσημ. 2 μαζί με τα παρατιθέμενα αποσπάσματα 37 κ.ε. Κ. Αμφισβητείται αν ο *P. Oxy.* 2806 (*CGFP* *76) ανήκει στην παράβαση του έργου: Handley (1982a) *Ταξίαρχοι*, βλ. σ. 502 υποσημ. 1.

2. Πβ. Wilson (1974)· Harrison (1976) 137· Handley (1982*b*).

3. Βλ. σ. 534 με υποσημ. 1.

προσθήκη, δίνει τη θέση του στο χορό των μυημένων στα Μυστήρια για μια περίτεχνη ακολουθία λατρευτικών ύμνων, που αποτελεί και την πάροδο του χορού. Ο Διόνυσος, που αρχικά εμφανίζεται ως Ηρακλής και έπειτα ως κριτικός της λογοτεχνίας, έχει το ύφος ενός ευχαριστημένου ερασιτέχνη, σαν αυτόν που αναγνωρίζουμε όταν παίζει το βοσκό ή το ναύτη. Από τη σκοπιά της ύστερης κωμωδίας μπορούμε να δούμε ότι αυτή η κωμική παράδοση της περιπέτειας με μυθικό υπόβαθρο εκπροσωπείται σε μεγάλο βαθμό από τον τύπο της μυθικής γελοιογράφησης που προέρχεται κυρίως από την τραγωδία, ιδίως από το όψιμο και περισσότερο περιπετειώδες είδος της ευριπίδειας τραγωδίας. Το σημείο αυτό, μαζί με το σημαντικότερο για τους περισσότερους τμήμα των *Βατράχων*, τη λογοτεχνική αντιπαράθεση, θα αποτελέσουν αντικείμενο της επόμενης ενότητας.

8. Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ

Το 438 π.Χ., όταν ο Ευριπίδης δίδαξε μια τετραλογία που περιλάμβανε και τον *Τήλεφο,* ο Αριστοφάνης ήταν ακόμη παιδί. Αν είδε την παράσταση, θα ήταν η πρώτη ή τουλάχιστον μια από τις πρώτες επισκέψεις του στο θέατρο· γεγονός είναι πάντως ότι δεκατρία χρόνια αργότερα, στους *Αχαρνείς,* τον βρίσκουμε να χρησιμοποιεί μία από τις κορυφαίες στιγμές εκείνης της τραγωδίας, την περίφημη ρήση του ομώνυμου ήρωά της, ως πρότυπο για το λόγο που εκφωνεί ο ήρωας της κωμωδίας του και επίσης να μεταφέρει σε μεγάλο βαθμό το γενικότερό της δραματικό πλαίσιο. Άλλα δεκατέσσερα χρόνια περνούν: το 411, οι *Θεσμοφοριάζουσες,* μέσα σε τελείως διαφορετικά δραματικά συμφραζόμενα, παρουσιάζουν μια νέα παραλλαγή της όλης σκηνής. Στους *Βατράχους,* το 405, η περίφημη τραγωδία της προηγούμενης γενιάς εξακολουθεί να αποτελεί νόμιμο στόχο για τον κωμικό· ακόμη και στον *Πλούτο* (τώρα πια έχει περάσει μια πεντηκονταετία) υπάρχει και πάλι ένας υπαινιγμός που παραπέμπει είτε στον *Τήλεφο* είτε σε χωρίο των αριστοφανικών *Ιππέων* που αποτελεί ανάμνηση της ευριπίδειας τραγωδίας[1].

Πολλά άλλα παραδείγματα θα μπορούσαν να αναφερθούν για να δείξουν ότι ο Αριστοφάνης είχε, ήδη από την αρχή της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας και σε όλη τη διάρκειά της, ένα σταθερό ενδιαφέρον για τη σοβαρότερη λογοτεχνία. Αλλά με βάση την περίπτωση του *Τήλεφου* διαπιστώνουμε αμέσως ότι, από την άποψη του κωμικού ποιητή και του θεατρικού κοινού του, η επικαιρότητα όσον αφορά στα έργα του πνεύματος μπορεί να είναι κάτι πολύ διαφορετικό από την πολιτική επικαιρότητα. Ασφαλώς υπάρχουν ορισμένα μόνιμα πολιτικά προβλήματα καθώς και θέματα τα οποία δεν επιτρέπεται να λησμονούν οι πολιτικοί· είναι αλήθεια επίσης ότι κάποια λογοτεχνικά

1. *Πλούτ.* 601, *Ιππ.* 813 = Ευρ. απόσπ. 713 *TGF.*

και πνευματικά κινήματα είναι εφήμερα. Αλλά γενικά η διάκριση που αναφέραμε μοιάζει να ισχύει: η ζωή του πνεύματος είναι ως ένα βαθμό ανεξάρτητη από το χρόνο, καθώς ο δημιουργός εξακολουθεί να ζεί μέσα από τα δημιουργήματά του και στα μάτια των περισσότερων ανθρώπων ταυτίζεται έντονα μαζί τους· αυτό είναι κάτι που αξίζει να το θυμόμαστε, στο βαθμό που διορθώνει την απλουστευτική αντιμετώπιση της κωμωδίας ως καθρέφτη της σύγχρονης πραγματικότητας.

Οι λογοτεχνικές αναφορές του Αριστοφάνη καλύπτουν όλο το λογοτεχνικό φάσμα από τα ομηρικά έπη έως τα θεατρικά έργα του τελευταίου θεατρικού διαγωνισμού. Συχνότερες είναι οι αναφορές στους τραγικούς και κατά κύριο λόγο στον Ευριπίδη, ο οποίος άλλωστε είναι και θεατρικό πρόσωπο των κωμωδιών *Αχαρνείς, Θεσμοφοριάζουσες* και *Βάτραχοι*. Εδώ, όπως και σε τόσες άλλες περιπτώσεις, αναγνωρίζουμε τον Αριστοφάνη ως κληρονόμο μιας μεγάλης λογοτεχνικής παράδοσης. Η κωμική εντύπωση που δημιουργεί η επανερμηνεία των σχετικών με θεούς και ήρωες ιστοριών και ο υποβιβασμός τους στο ανθρώπινο και γήινο επίπεδο ενισχύεται, όπως διαπιστώνουμε, εντυπωσιακά από έναν ταυτόχρονο υποβιβασμό και εναρμόνιση με το νέο δραματικό πλαίσιο της ποιητικής γλώσσας που χρησιμοποίησε η μια ή η άλλη από τις προγενέστερες εκδοχές αυτών των ιστοριών. Μια παρόμοια γλωσσική δυσαρμονία δημιουργείται κι όταν ένας συνηθισμένος άνθρωπος στην κωμωδία χρησιμοποιεί μεγαλοπρεπέστερη γλώσσα από αυτήν που θα ήταν κατάλληλη για την περίπτωσή του και δανείζεται μεγαλοπρέπεια από μια υψηλότερη ποιητική απόδοση των αισθημάτων που θέλει να εκφράσει. Κάτω από τους όρους υπαινιγμός, παρωδία και γελοιογράφηση οι σύγχρονες μελέτες για την κωμωδία περιλαμβάνουν μια ανεξάντλητη ποικιλία κωμικών στοιχείων αυτού του είδους. Έχουμε ήδη αναφέρει παραδείγματα σε προηγούμενα κεφάλαια από την αρχαία δωρική κωμωδία, όπως παρουσιάζεται στο έργο του Επίχαρμου καθώς και στα αττικά δράματα του σύγχρονου αλλά πολύ μεγαλύτερου από τον Αριστοφάνη κωμικού ποιητή Κρατίνου[1]. Τρεις ακόμη αναφορές στον Κρατίνο θα δείξουν ότι ούτε τα λογοτεχνικά θέματα ούτε οι ποιητές σαν θεατρικά πρόσωπα ήταν κάτι ασυνήθιστο στη σκηνή του 5ου αιώνα. Οι *Αρχίλοχοί* του –χρονολογούνται λίγο μετά το 449 π.Χ.– είναι ένας πρόδρομος των *Βατράχων* με την έννοια ότι περιλάμβαναν ένα διαγωνισμό ανάμεσα στον "Αρχίλοχο και υιούς" από τη μια μεριά και στον Όμηρο, πιθανόν με την υποστήριξη του Ησιόδου, από την άλλη· οι *Οδυσσείς* –και πάλι ένας πληθυντικός του ίδιου είδους στον τίτλο της κωμωδίας– παρουσίαζε τον "Οδυσσέα και υιούς" σε μια παρωδία της ιστορίας του Κύκλωπα από την *Οδύσσεια*· η *Πυτίνη* (αγγείο κρασιού), η κωμωδία με την οποία κέρδισε το

1. Σ. 488 κ.ε, 494 κ.ε.

πρώτο βραβείο νικώντας τις *Νεφέλες* το 423, παρουσίαζε τον ίδιο τον Κρατίνο στη σκηνή σε αντιπαράθεση με τη γυναίκα του, την Κωμωδία, και την ερωμένη του, τη Μέθη.

Συχνά διατυπώνεται το ερώτημα αν οι κωμωδιογράφοι επιλέγοντας ως θέμα των κωμωδιών τους τους ποιητές και την ποίησή τους σκόπευαν σε κάτι παραπάνω από την απλή ψυχαγωγία του κοινού τους. Από μια άποψη ίσως το ερώτημα αυτό είναι μια αντίδραση απέναντι στο ζήλο που έδειξαν οι σχολιαστές στην αναζήτηση και τη συζήτηση αυτών των υπαινιγμών. Μπορεί ένα κοινό, αναρωτιέται κανείς, χιλιάδων θεατών να ανταποκρινόταν σε μια λογοτεχνική αναφορά το ίδιο με έναν καλλιεργημένο; Ασφαλώς όχι όλοι τους: αλλά η σύγχρονη εμπειρία της σατιρικής επιθεώρησης δείχνει ότι δεν είναι απαραίτητο όλοι οι θεατές να αντιλαμβάνονται κάθε στιγμή όλα τα αστεία. Το γέλιο είναι κάτι το μεταδοτικό· η σάτιρα μπορεί να έχει αρκετά επίπεδα. Και στη θεατρική παράσταση η φωνή και η χειρονομία, κάποτε και με τη βοήθεια των κοστουμιών και του σκηνικού, μπορούν να τονίσουν σε σημαντικό βαθμό την εντύπωση που προκαλούν οι λέξεις. Ένα καλό παράδειγμα, ιδιαίτερα επειδή έχουμε ολόκληρο το κείμενο που παρωδείται, είναι η διακωμώδηση της ευριπίδειας *Ελένης* στις *Θεσμοφοριάζουσες* 846-928. Η βασική κατάσταση είναι σαφής και έντονα κωμική. Ένας συγγενής του Ευριπίδη, (ο Μνησίλοχος, όπως συχνά τον αποκαλούν) συλλαμβάνεται ντυμένος γυναίκα στα Θεσμοφόρια να ενεργεί για λογαριασμό του ποιητή. Με την ελπίδα να γλιτώσει, υποδύεται ρόλους από τα περιπετειώδη δράματα του Ευριπίδη: καταρχήν στέλνει ένα μήνυμα με ένα τέχνασμα από τον *Παλαμήδη*· έπειτα στρέφεται στα έργα της τελευταίας χρονιάς, την *Ελένη* και την *Ανδρομέδα*, με τον Ευριπίδη να παίζει τον ήρωα απέναντι στην απελπισμένη ηρωίδα του. Όταν ερχόμαστε στις λεπτομέρειες διαπιστώνουμε ότι όχι μόνο υποβαθμίζεται ξανά και ξανά στο ανθρώπινο επίπεδο το διακωμωδούμενο τραγικό ύφος των δύο ηρώων από την παρουσία και τις παρεμβάσεις ενός τρίτου προσώπου (ενός ανόητου φρουρού), αλλά υπάρχουν επιπλέον και κάποιες νύξεις άμεσης ή λανθάνουσας κριτικής — λ.χ. η εκτενής προλογική ρήση της *Ελένης* μεταφέρεται σε 16 μόνο στίχους μαζί με τις διακοπές της, με μια κακόβουλη ακρίβεια στην επιλογή των παραθεμάτων· υπάρχουν στοιχεία οπτικής και μουσικής παρωδίας (855, στον τάφο του Πρωτέα· 914 κ.ε., η λυρική σκηνή του αναγνωρισμού)· κι ακόμη υπάρχουν μικρότερα τεχνάσματα και παραμορφώσεις της γλώσσας που δεν θα απασχολούσαν κανέναν μέσα στη γενική ψυχαγωγία, αλλά θα ήταν ένα επιπλέον στοιχείο για να εκτιμήσουν όσοι γνώριζαν καλά τον Ευριπίδη τους[1].

Την ίδια γοητευτική πολλαπλότητα θα πρέπει ασφαλώς να αναγνωρίσου-

1. Για μια λεπτομερή εξέταση βλ. Rau (1967) 53-65.

με και σε εκείνη τη σειρά των σκηνών η οποία αποτελεί την κορυφαία στιγμή του είδους εκείνου της Αρχαίας Κωμωδίας που ασχολείται με τη λογοτεχνία· πρόκειται για την αναμέτρηση του Αισχύλου με τον Ευριπίδη στο δεύτερο μισό των *Βατράχων*. Είναι ενδιαφέρον ότι, μετά από τη διονυσιακή περιπέτεια στο πρώτο μισό του έργου, ο Αριστοφάνης δείχνει ιδιαίτερη φροντίδα για την προετοιμασία του αγώνα ανάμεσα στους ποιητές (738-894, ως πρόλογος στους στ. 895 κ.ε.)· έπειτα, αμέσως μετά τους διαπληκτισμούς τους, προσπαθεί με απροσχημάτιστες κολακείες προς το κοινό του να προλάβει κάποιες λανθάνουσες αντιρρήσεις ότι οι σκηνές του διαγωνισμού που πρόκειται να ακολουθήσουν απευθύνονται αποκλειστικά σε διανοουμένους (1099-118)[1]. Παρόλο που μας λείπει το στοιχείο της μουσικής, μπορούμε να βγάλουμε κάποια συμπεράσματα γι' αυτή τη διακωμώδηση των αισχύλειων ασμάτων από τον Ευριπίδη και των ευριπίδειων από τον Αισχύλο. Η παρωδία των λυρικών του Αισχύλου είναι γεμάτη από ονόματα ηρώων και θυμίζει την επική ή την πρώιμη χορική ποίηση με τους μακρόσυρτους δακτυλικούς ρυθμούς της. Από την άλλη πλευρά, στα δείγματα χορικής ποίησης και μονωδίας με τον τρόπο του Ευριπίδη προΐσταται η μούσα, που εμφανίζεται στο ρόλο μιας χορεύτριας με κρόταλα· ο Αισχύλος τα παρουσιάζει ως ευτελή, νεωτεριστικά και κατώτερα της αληθινής τραγικής τέχνης[2]. Σε κάποιο επίπεδο όλη αυτή η σκηνή μπορεί να θεωρηθεί απλώς σαν καθαρή διακωμώδηση. Υπάρχει ένα δεύτερο, σοβαρότερο επίπεδο κατανόησης αυτής της σκηνής, αν δώσουμε σημασία όχι μόνο στην παρουσίαση των δύο αντιτιθέμενων τρόπων αλλά και στις ρητές (όπως στο στ. 1323) ή λανθάνουσες τεχνικές παρατηρήσεις πάνω στη μετρική σύνθεση των λυρικών ασμάτων. Αλλά υπάρχουν και δύο άλλα επίπεδα στα οποία λειτουργεί και η αντίθεση των λυρικών συνθέσεων αλλά και η όλη λογοτεχνική διαμάχη της οποίας αποτελεί μέρος. Τα επιμέρους επιχειρήματα, τα αστεία και τα παραδείγματα είναι τμήμα μιας αντίθεσης ανάμεσα στο παραδοσιακό και το σύγχρονο στην τραγωδία, σαν να επρόκειτο για σύγκρουση γενεών· και αποτελούν τμήμα και μιας γενικότερης αντίθεσης ανάμεσα στην παραδοσιακή και τη σύγχρονη ηθική, μιας σύγκρουσης ιδανικών. Δεν είναι τυχαίο ότι στους *Δαιταλείς* ("Συμποσιαστές"), στην πρώτη παράσταση του Αριστοφάνη του 427 π.Χ., ο καλός γιος έχει ανατραφεί με τον Όμηρο και ο κακός με τη ρητορική, ή ότι ο Φειδιππίδης στις *Νεφέλες* δίνει μεγάλη στεναχώρια στον πατέρα του απορρίπτοντας τον Σιμωνίδη και τον Αισχύλο και απαγγέλλοντας μια ρήση από τον Ευριπίδη που αναφέρεται

1. Όχι μόνο είναι έξυπνοι, αλλά διαβάζουν και βιβλία: πβ. παραπάνω σ. 29 και Turner (1952) 22.

2. Rau (1967) 125 κ.ε.· πβ. Barlow (1971) 44 κ.ε.

στην αιμομιξία ανάμεσα σε αδελφό και αδελφή (1371)[1]. Το δίδαγμα, για να το διατυπώσουμε με τα λόγια του Αισχύλου των *Βατράχων* (1054 κ.ε.), είναι ότι "αν είναι οδηγός στα παιδάκια, όπως ξέρουμε, ο δάσκαλος, είν' ο ποιητής οδηγός των εφήβων". Η άποψη ότι η λογοτεχνία έχει σχέση με την εκπαίδευση προκαλεί ακόμα εντονότατες συζητήσεις· και ίσως πράγματι οι *Βάτραχοι* συνέβαλαν στην αρχική διατύπωση και τη διάδοσή της[2].

Αν αναρωτηθούμε τι ρόλο παίζουν σε αυτή την εικόνα οι προσωπικότητες των δύο αντίπαλων ποιητών, του Αισχύλου και του Ευριπίδη, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι ο Αισχύλος είχε πεθάνει πριν από 50 και πλέον χρόνια —λίγο πριν από τη γέννηση του Αριστοφάνη— και ούτε ο κωμικός ποιητής ούτε το μεγαλύτερο μέρος των θεατών του θα μπορούσαν να διατηρούν κάποια προσωπική ανάμνησή του. Ο Ευριπίδης θα μπορούσε να είναι (μολονότι δεν έχουμε κανένα λόγο να εικάσουμε ότι πράγματι ήταν) μια γνωστή αθηναϊκή μορφή με κάποια ιδιαίτερα γνωρίσματα, που πολλοί θα αναγνώριζαν· αλλά ακόμη και σε αυτή την περίπτωση, αν τα ατομικά του χαρακτηριστικά δεν συσχετίζονταν κάπως με τη δραματική του τεχνική, η χρησιμοποίησή τους από τον ποιητή δεν θα βοηθούσε καθόλου στη γενική κωμική εντύπωση· θα μπορούσε μάλιστα να δράσει αποπροσανατολιστικά. Η εικόνα του Ευριπίδη στους *Αχαρνείς* (407 κ.ε) να συνθέτει στο σπίτι του με τα πόδια ψηλά εκ πρώτης όψεως μοιάζει με προσωπογραφία, αλλά η εικόνα αυτή αφορά πολύ περισσότερο τον τύπο του διανοούμενου ποιητή παρά το συγκεκριμένο άτομο· υποτάσσεται στους σκοπούς του γενικότερου δραματικού πλαισίου και έχει στενή συγγένεια με την παρουσία του Αγάθωνα στις *Θεσμοφοριάζουσες* (95 κ.ε.) και με μια μακρά σειρά έργων τέχνης που παριστάνουν ποιητές τη στιγμή της σύνθεσης[3]. Αν επιτρέπεται να βασιστούμε στην ανεξάρτητη από την κωμωδία παράδοση ότι ο Αγάθων ήταν ένας όμορφος άντρας, τότε στη σκηνή των *Θεσμοφοριαζουσών* ο Αριστοφάνης αξιοποιεί ένα προσωπικό χαρακτηριστικό στην πορεία μιας σατιρικής παρουσίασης της παραγωγής ενός ποιητή. Η ιδέα —ενδιαφέρουσα, εφόσον σχετίζεται με την πρώιμη ιστορία της έννοιας μίμηση— είναι ότι ο όμορφος γράφει όμορφα, ότι είναι λογικό να μεταμφιεστεί κανείς σε γυναίκα για να γράψει για τις γυναίκες κ.ο.κ. Βασικά όμως πρόκειται για μια παρουσίαση της ποίησης και όχι του ποιητή[4].

1. *Δαιταλείς* 198 κ.ε. K, ιδίως 198, 222 (= απ. 1, 28 Cassio (1977))· σημείωσε επίσης *Νεφέλες* 964 κ.ε. σχετικά με τη μουσική εκπαίδευση νεότερη και παλαιότερη.

2. Snell (1953) 113-35.

3. Handley (1973) 106.

4. Πβ. Bruns (1896) 156 κ.ε.· ασφαλώς το χωρατό γίνεται πιο αστείο εξαιτίας της γνωστής θηλυπρέπειας του Αγάθωνα.

Η εικόνα που έχει ο απλός άνθρωπος για τον διανοούμενο είναι, όπως έχουμε δει, βασικό στοιχείο του τρόπου με τον οποίο παρουσιάζει η κωμωδία τη λογοτεχνική σκηνή. Το ίδιο ισχύει, όπως είναι φυσικό, και για τους φιλοσόφους και κατά συνέπεια για την κωμωδία που αναφέρεται στις ιδέες τους. Η αρχή γίνεται με τις *Νεφέλες*, κωμωδία στην οποία εμφανίζεται ο Σωκράτης σαν πρόσωπο του δράματος· αλλά ο Αριστοφάνης δεν ήταν ο μόνος που ασχολήθηκε με αυτό το είδος κωμωδίας· έχουμε στη διάθεσή μας ορισμένα ενδιαφέροντα παράλληλα με έργα συγχρόνων του, από τα οποία μπορούμε να κάνουμε μια επιλογή. Στις *Νεφέλες* (95 κ.ε.) η πρώτη προσέγγιση του κοινού στα ζητήματα που εξετάζονται στη σχολή του Σωκράτη είναι η θεωρία ότι ο κόσμος μπορεί να θεωρηθεί σαν ένας φούρνος· αυτό, σημειώνει ο σχολιαστής, είχε ήδη χρησιμοποιηθεί από τον Κρατίνο στη διακωμώδηση της φυσικής φιλοσοφίας του Ίππωνα από τη Σάμο[1]. Έπειτα στον *Κώννο* του Αμειψία, το έργο που βγήκε δεύτερο με τρίτο τις *Νεφέλες* το 423, ο Σωκράτης περιγράφεται ως πεινασμένος και χωρίς ιμάτιο, με τρόπο που θυμίζει τους στίχους από τις *Νεφέλες* για "τους κάτωχρους αγύρτες, τους ξυπόλυτους; ένας, ο βλαμμένος Σωκράτης και μαζί κι ο Χαιρεφώντας" (102 κ.ε.). Ο Καλλίας και οι σοφιστές με τους οποίους συναναστρεφόταν ήταν ο στόχος της σάτιρας στους *Κόλακες* του Εύπολη, έργο που ήλθε πρώτο το 421 νικώντας την *Ειρήνη* (το σκηνικό του σπιτιού του Καλλία το χρησιμοποίησε εκ νέου ο Πλάτων στον *Πρωταγόρα)*· τέλος, υπάρχει ένα περίφημο παράθεμα από άγνωστη κωμωδία του Εύπολη με τα εξής λόγια: "Μισώ τον Σωκράτη, τον επαίτη, το φλύαρο, που σκέφτεται οτιδήποτε άλλο εκτός από το πώς θα βρει τροφή για να φάει· αυτό το αμέλησε" (352 Κ: πβ. *Νεφέλες* 175-9).

Προϊδεασμένοι καθώς είμαστε για το χαρακτήρα της κωμικής προσωπογραφίας και την έντονη παρουσία ενός είδους σάτιρας εναντίον των φιλοσόφων στην κωμωδία του 5ου αι., δεν θα εκπλαγούμε ούτε από το γεγονός ότι στην αρχή των *Νεφελών* ο Σωκράτης εμφανίζεται σαν ένας γέρος που αερολογεί αιωρούμενος ψηλά στον αέρα (218 κ.ε.) ούτε από το ότι ο Πλάτων στην *Απολογία* θέλει τον Σωκράτη να θυμάται αυτό το περιστατικό και το ρόλο που έπαιξε στην προκατάληψη του κόσμου εναντίον του (19c, 18b)[2]. Η βάση αυτού του αστείου πρέπει να αναζητηθεί στη μόνιμη τάση της κωμωδίας να παίρνει τις μεταφορές στην κυριολεξία τους και να μεταφράζει αφηρημένες ή βαθιές πνευματικές έννοιες σε συγκεκριμένες και οικείες[3]. Ο Σωκράτης προκειμένου να αναλογιστεί όλα εκείνα που ξεπερνούν το γήινο επίπεδο (*με-*

1. Κρατίνος, *Πανόπται* 155 Κ.· DK 38 A 2.

2. Βλ. παραπ. σ. 498 κ.ε., 506.

3. Αυτή την πλευρά της κωμικής ποίησης την εξετάζει σωστά ο Newiger (1957)· πβ. Handley (1959).

τέωρα) βρίσκεται κυριολεκτικά *μετέωρος*, αιωρούμενος στον αέρα. Αλλά την ίδια στιγμή η λέξη *μετέωρος* έχει ένα σημασιολογικό εύρος που περιλαμβάνει μια ποικιλία πραγμάτων, όπως, λ.χ., αστρονομικά θέματα (ο Σωκράτης ισχυρίζεται ότι εξετάζει τον ήλιο, 225) και υπερφυσική διανοητική ικανότητα (ο Σωκράτης, σαν θεός που μιλά σε θνητό, αποκαλεί τον επισκέπτη του *ἐφήμερο*)· ή πάλι το να είναι κανείς μετέωρος σημαίνει ότι βρίσκεται σε μια κατάσταση ψυχικής ανάτασης –δεν πατούν πια τα πόδια του στη γη– κάτι που ένας απλός άνθρωπος θα θεωρούσε ίσως ανυπόστατο και ελαφρά προσβλητικό[1]. Στο συνδυασμό μιας άμεσης οπτικής εντύπωσης με αυτό το σύνολο των συνδηλούμενων έγκειται ίσως η δύναμη της κωμικής εικόνας. Αλλά υπάρχουν κι άλλα πράγματα που πρέπει να προσέξουμε. Όταν ο Σωκράτης υποστηρίζει ότι αναμιγνύει τη σκέψη του με τον αέρα, στον οποίο μοιάζει, και συνεχίζει για να αναπτύξει αυτό το σημείο με επιστημονικοφανείς όρους, διατυπώνει μια φιλοσοφική εξίσωση ανάμεσα στο νου ή την σκέψη και τον αέρα που είχε διατυπώσει ο Διογένης από την Απολλωνία[2]. Ο Σωκράτης της *Απολογίας* (ό.π.) κατηγορηματικά αρνείται ότι είχε οποιαδήποτε γνώση τέτοιων ζητημάτων· όμως είναι δυνατόν να υποθέσουμε ότι, όπως και με άλλα ζητήματα στα οποία αρνούνταν ότι είχε εξειδικευμένη γνώση, ο ιστορικός Σωκράτης θα ήταν πρόθυμος να συζητήσει με όσους δήλωναν ειδικοί.

Η ανίχνευση ενός ιστορικού Σωκράτη, τόσο από φιλοσοφική όσο και από λογοτεχνική σκοπιά, έγινε αντικείμενο έντονων προσπαθειών. Ενώ οι τύχες του Σωκράτη των *Νεφελών* παρουσιάζουν διακυμάνσεις στη φιλολογική συζήτηση, μια προσέγγιση από την πλευρά του κωμικού πορτρέτου μας κάνει να αμφιβάλλουμε, κάτι που συμβαίνει και με τους ποιητές στους *Βατράχους*, αν πράγματι υπάρχουν αρκετά στοιχεία της προσωπικότητας και της ιδιοσυγκρασίας του που έχουν διασωθεί μέσα από την εξονυχιστική κριτική και αν εν πάση περιπτώσει θα μπορούσαν να έχουν πρωτεύουσα κωμική λειτουργία[3]. Αν τα πορτρέτα του Αισχύλου και του Ευριπίδη εξάγονται στην ουσία τους από μια συγκεκριμένη θεώρηση της ποίησής τους, αυτό του Σωκράτη βρίσκεται σε απόλυτη αντίθεση, αφού δεν υπήρχαν συγγράμματά του όπου θα μπορούσε να βασιστεί. Έχει υποστηριχθεί από τη μια πλευρά ότι η έμφαση στη μνήμη και στην καρτερικότητα, και η τεχνική της συζήτησης με το μαθητή είναι τα σωκρατικά χαρακτηριστικά του Σωκράτη των *Νεφελών*, αλλά και πάλι μπορεί να τεθεί το ερώτημα αν πράγματι ήταν· καί η μορφή που διευθύ-

1. Βλ. LSJ στη λ. *μετέωρος* μαζί με τα σύνθετα και τα παράγωγά της· για αυτή την ομάδα ιδεών στις *Νεφέλες* και τους *Όρνιθες* ιδιαίτερα, βλ. Gelzer (1956) ιδίως 79 κ.ε.

2. Βλ. Dover (1968*a*) για αναφορές και συζήτηση των στ. 230-3.

3. Βασική σε αυτή την προσέγγιση (μολονότι δεν συμφωνώ σε όλα) είναι η συζήτηση στο βιβλίο του Bruns (1896) 181-200 και 201-424 σποραδικά.

νει ένα σχολείο άπλυτων και άπορων τεμπέληδων και διδάσκει την ανυπόληπτη ρητορική είναι κάτι το οποίο από κάθε λογική άποψη είναι αναμφίβολα μη-σωκρατικό[1]. Η αριστοφανική εικόνα του Σωκράτη που γυρίζει στους δρόμους με έναν αέρα ανωτερότητας απέναντι σε όσους τον περιβάλλουν, φαίνεται, από τη μνεία της στον Πλάτωνα, ότι ήταν μια αυθεντική λεπτομέρεια (362· πβ. παραπάνω σ. 499 κ.ε.)· αλλά οι υποτιθέμενες αναφορές στη "μαιευτική" (ιδιαίτερα 137) και συζητήσιμες είναι ως προς την υπαινικτική τους αξία στις *Νεφέλες* και μπορούν να θεωρηθούν ως πλατωνικό μάλλον παρά ιστορικό στοιχείο στη σωκρατική παράδοση[2]. Ο Αριστοφάνης, όπως φαίνεται, δίνει ένα πορτρέτο όχι ρεαλιστικό, αλλά βασισμένο στην εικόνα που έχει ο λαός για το δάσκαλο, εικόνα που επιλέγει να την προσαρμόσει στον Σωκράτη· είναι κάτι απαράδεκτο σε μια βιογραφία, αλλά όχι απαραίτητα το χειρότερο στην κωμωδία.

Ο ίδιος ο Αριστοφάνης φαίνεται ότι ήταν ικανοποιημένος από τον εαυτό του όταν συνέθεσε τις *Νεφέλες* (521-4). Οι *Αχαρνείς* και οι *Ιππείς* τα δύο προηγούμενα χρόνια είχαν κερδίσει το πρώτο βραβείο· αλλά αυτή τη φορά, όπως είναι γνωστό, ήρθε τρίτος. Ο ποιητής προχώρησε σε μια διασκευή του έργου του – είναι το κείμενο που μας σώζεται. Μολονότι δεν είμαστε βέβαιοι για τους λόγους ή για την ακριβή έκταση της διασκευής, θα πρέπει να είχε αισθανθεί –και σωστά, όπως απέδειξαν τα γεγονότα– ότι επρόκειτο για μια κωμωδία που είχε κάτι να πει, για ένα έργο που άξιζε τις δεύτερες σκέψεις του δημιουργού του. Ένα από τα νέα στοιχεία ήταν η αναμέτρηση των δύο προσωποιημένων Λόγων, που μπορούμε να τους αποκαλέσουμε Άδικο και Δίκαιο Λόγο ή Εσφαλμένο και Σωστό ή οτιδήποτε άλλο (889 κ.ε.).

Η σύγκρουση των δύο γενεών που υπήρχε εξαρχής σαν θέμα του έργου αναπτύσσεται τώρα και παίρνει τη μορφή της σύγκρουσης των επιδιώξεων δύο εκπαιδευτικών προγραμμάτων· και υπάρχει μια ομοιότητα στον τύπο αυτής της σύγκρουσης όπως και στη δομή της με την αναμέτρηση των δύο ποιητών στους *Βατράχους*. Ο Δίκαιος Λόγος αναφέρεται στον παραδοσιακό τρόπο εκπαίδευσης, περιγράφοντας μια εικόνα κόσμιων αγοριών σε σχολείο μουσικής και σε γυμναστήριο, όπου μαθαίνουν αυτά που έμαθαν και οι πατέρες τους και αποκτούν μια ευπρεπή αθλητική εκπαίδευση. Ο Άδικος αψιμαχεί μαζί του ως προς τα επιχειρήματα και έπειτα με τη σειρά του δίνει μια προγραμματική διακήρυξη του νέου συστήματος μέσα στο οποίο κυρίαρχη θέση κατέχει η τεχνική του αποτελεσματικού συλλογισμού: εφόσον μάθεις να χειρίζεσαι έτσι το λόγο ώστε να υπερασπίζεσαι επιτυχώς τον εαυτό σου σε

1. Βλ. Schmid (1948) και Philippson (1932), μαζί με την πιο συγκρατημένη άποψη του Dover (1968*a*) xxxii - lvii.

2. Burnyeat (1977).

κάθε κατάσταση, τότε "γέλα και πήδα, όπου σε παν οι ορμές σου, βούτα σε όλα" (1078). Ο Δίκαιος Λόγος παραδίδει τα όπλα· ανίκανος να νικήσει τον αντίπαλο, προσχωρεί στο μέρος του. Από όλα αυτά ο Σωκράτης είναι απών: "Απ' τους ίδιους τους Λόγους θα τα μάθεις· εγώ θα λείψω" (886 κ.ε.). Αν θέσουμε το ερώτημα πού γέρνουν οι προτιμήσεις του ίδιου του Αριστοφάνη, είτε πρόκειται γι' αυτά τα εκπαιδευτικά ζητήματα είτε για άλλα, η φυσιολογική (και πιθανόν στη βάση της σωστή) απάντηση είναι ότι ήταν συντηρητικός με έντονα ιδεαλιστική και νοσταλγική αντιμετώπιση του παρελθόντος. Αλλά υπάρχουν και επιφυλάξεις. Η προφανής αντίθεση με ό,τι αντιπαθεί κανείς στο παρόν είναι είτε μια μνήμη του παρελθόντος, οσοδήποτε ρόδινου, είτε ένα όνειρο για το μέλλον, οσοδήποτε φανταστικό. Οι κωμωδιογράφοι, όπως είδαμε, ακολουθούν συνήθως μια από αυτές τις δύο κατευθύνσεις· και γνωρίζουν καλά τι απήχηση έχει η αναφορά στις παλιές καλές μέρες σε ένα κοινό με γιορταστική διάθεση. Συνεπώς θα πρέπει πάντα να μένει ανοιχτό το ερώτημα σχετικά με το βαθμό στον οποίο ο Αριστοφάνης ή οποιοσδήποτε άλλος κωμικός ποιητής υιοθετούσε ο ίδιος τις απόψεις που επανέρχονται στο έργο του. Κατά δεύτερο λόγο ο Αριστοφάνης είναι ένας τόσο καλός δραματουργός ώστε, όταν παρουσιάζει τη σύγκρουση δύο ιδεωδών, ανεξάρτητα από τη δική του στάση να μην την αφήνει να είναι τελείως μονόπλευρη. Στις *Νεφέλες* η προσωπικότητα του Δίκαιου Λόγου δεν είναι απόλυτα συμπαθητική εξαρχής: ο επιθετικός γέρος που αναγκάζεται τελικά να αποδεχθεί τις σχετικές με την εκπαίδευση -και με τον έρωτα- αρχές του κόσμου του αντιπάλου του έχει ήδη δείξει μια εντυπωσιακή αδυναμία απέναντι στα σωματικά θέλγητρα των νεαρών, την ανατροφή των οποίων εξιδανικεύει. Ο Άδικος Λόγος είναι ένας πανούργος αλλά πολλές φορές θαυμάζουμε την ευστοχία και την εξυπνάδα με τις οποίες εξασφαλίζει την επιτυχία· και πιθανόν έτσι θα ήθελε ο ποιητής να τον αντιμετωπίσουμε. Αλλά ακόμη κι έτσι η ισορροπία που εξασφαλίζεται δεν πρέπει με κανένα τρόπο να θεωρηθεί δραματικό τέχνασμα. Όποιος έζησε τις επαναστάσεις στην πνευματική και πολιτική ζωή της εποχής του Αριστοφάνη θα πρέπει να αισθανόταν ότι οι προσωπικές του απόψεις βρίσκονταν υπό διαρκή πίεση και δοκιμασία. Δεν θα ήταν περίεργο αν συνέβαινε αυτό που συνέβη με την τεχνολογική πρόοδο του 20ου αιώνα: ενώ δηλαδή πολλοί συμμερίζονταν την έξαρση που δημιουργούσε η πρόκληση των νέων επιτευγμάτων, την ίδια στιγμή θλίβονταν για τη συνακόλουθη παρακμή των καθιερωμένων κανόνων συμπεριφοράς και πίστης. Άλλωστε κύρια παρόρμηση του σατιρικού συγγραφέα είναι, υποψιαζόμαστε, το διχασμένο πνεύμα.

9. Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Το τελευταίο τμήμα των *Σφηκών* του Αριστοφάνη παρουσιάζει μια ενδιαφέ-

ρουσα κοινωνική συγκέντρωση. Με ένα έξυπνο τέχνασμα ο γερο-Φιλοκλέων, ο ήρωας του έργου, έχει επιτέλους απαλλαγεί από το μεγάλο πάθος για δικαστική δράση. Τώρα θα πρέπει να αποκτήσει μια κοινωνική καλλιέργεια. Του δίνουν λοιπόν κομψότερα ρούχα και καινούργια παπούτσια και του μαθαίνουν πώς να συμπεριφέρεται όταν βρίσκεται σε επαφή με καλλιεργημένους ανθρώπους. Στη γιορτή όμως που διοργανώνεται καταλήγει να συμπεριφέρεται σαν ένα μεγάλο τρομερό παιδί. Τελικά φεύγει από το δείπνο, για το οποίο έχουμε ακούσει αφηγήσεις, και εμφανίζεται μεθυσμένος να προχωράει προς το σπίτι του, συντροφιά με μια αυλητρίδα υπό το φως ενός αναμμένου πυρσού (1326 κ.ε.): "Αν δείξεις καλοσύνη, θα πληρώσω/λύτρα για σε, και ελεύθερη, χρυσό μου, /θα σ' έχω φιλενάδα, σαν πεθάνει ο γιος μου". Συνεχίζοντας εξηγεί ότι δεν έχει ακόμη δικά του λεφτά· ο γιος του, που είναι κακότροπος και γκρινιάρης, φοβάται μήπως ο Φιλοκλέων οδηγηθεί σε οικονομική καταστροφή· γιατί "μονάκριβο πατέρα μ' έχει, βλέπεις" (1359). Στο σημείο αυτό έχουμε μια συσσώρευση μοτίβων που παρουσιάζουν ενδιαφέρον.

Η παράδοση να κλείνει η κωμωδία με ένα ξεφάντωμα θα πρέπει να προέρχεται από το παρελθόν και να ανάγεται σε μια εποχή από την οποία δεν έχουμε καμιά σχετική ιστορική μαρτυρία[1]. Όταν το γλέντι ενός πρωτοκωμικού χορού μεταμορφώθηκε σε γιορτή ανθρώπων ή θεών, θα πρέπει να δημιουργήθηκε μια πλούσια ποικιλία κωμικών δυνατοτήτων. Το φαγητό και η ευωχία προσφέρονταν για περιγραφές γεμάτες ευφορία· έπειτα, αν στη δράση ή στις αφηγήσεις του έργου παρουσιάζεται και η συμπεριφορά των γλεντοκόπων, τότε ανοίγει ο δρόμος για ένα είδος κοινωνικής κριτικής. Ιστορικά, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η περιγραφή της διαγωγής του Φιλοκλέωνα στο δείπνο έλκει την καταγωγή της από την περιγραφή της διαγωγής του λαίμαργου Ηρακλή στο έργο του Επίχαρμου[2]. Αλλά ο αντικατοπτρισμός της σύγχρονης αθηναϊκής κοινωνίας του 5ου αιώνα δημιουργεί μια νέα διάσταση, και εδώ τίθεται το ερώτημα σχετικά με την αξιοπιστία της αττικής κωμωδίας ως καθρέφτη της κοινωνικής σκηνής. Όταν ο Αριστοφάνης απεικονίζει την καθημερινή πραγματικότητα (λ.χ. τη γλώσσα που μεταχειρίζονταν οι άνθρωποι στις συνομιλίες τους) είναι άραγε πιστότερος από όσο διαπιστώσαμε ότι είναι στην παρουσίαση ορισμένων προβλημάτων και προσωπικοτήτων του δημόσιου και πολιτικού βίου ή της λογοτεχνίας; και, για να επιστρέψουμε και πάλι στην παραπάνω σκηνή, η κωμική αντιστροφή των ρόλων ανάμεσα σε πατέρα και γιο υποδηλώνει ότι οι πολύ γνωστές από την κωμωδία του 4ου αιώνα θεατρικές μορφές του πατέρα και του νεαρού και ερωτευμένου γιου του

1. Βλ. λ.χ. *DTC* 132 κ.ε., 301 κ.ε.· Ghiron-Bistagne (1976) 207 κ.ε.

2. 21 Kai, 8 Ol: βλ. παραπάνω, σ. 490 και επίσης σ. 485 με υποσημ. 5 και σ. 486 με υποσημ. 1.

ήταν ήδη αρκετά γνωστές στον Αριστοφάνη, ώστε να μπορεί να προκαλέσει εύκολα το γέλιο αντιστρέφοντας το μοτίβο[1]; Κι αν ισχύει αυτό, η κωμωδία των ηθών έχει βαθύτερα τις ρίζες της στην κωμωδία του 5ου αιώνα, από όσο θα φανταζόμασταν με βάση τη γενική εξελικτική πορεία που παρουσιάζουν τα σωζόμενα έργα;

Ένα χαμένο δράμα το οποίο έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον μέσα στο πλαίσιο αυτής της συζήτησης είναι η *Κοριαννώ* του Φερεκράτη, ενός σύγχρονου με τον Αριστοφάνη αλλά μεγαλύτερου στην ηλικία ποιητή, του οποίου έχουμε ήδη αναφέρει ένα έργο, τους *Αγρίους*, του 420 π.Χ., σαν μια από τις κωμωδίες του 5ου αιώνα με το θέμα του μισανθρώπου[2]. Η Κοριαννώ πήρε τον τίτλο της από το όνομα μιας γυναίκας και ξέρουμε πως επρόκειτο για μια γυναίκα που είχε εραστές, γιατί ο Αθήναιος (13.567c) συμπεριλαμβάνει αυτό το έργο στα παραδείγματα κωμωδιών που είχαν για τίτλο ονόματα ή παρωνύμια εταιρών. Όπως στους *Σφήκες*, η κωμωδία βασίζεται στο χάσμα των γενεών που υπάρχει ανάμεσα σε πατέρα και γιο· εδώ όμως αντί της αντιστροφής των ρόλων τους, οι δύο ήρωες φαίνεται ότι είναι αντίζηλοι: "Ω όχι: εγώ να είμαι ερωτευμένος είναι φυσικό· εσύ πέρασες... είσαι γέρος και τρελός" (απ. 71-2)· "Παντοδύναμε Δία, ακούς τι λέει για μένα αυτός ο αχρείος γιος μου;" (απ. 73). Σώζονται επίσης ορισμένα αποσπάσματα από μια σκηνή που παρουσιάζει γυναίκες να συζητούν, ενώ η νεαρή κόρη μιας από αυτές τις υπηρετεί. Το απόσπασμα 70 έχει ως εξής: "Δεν πίνεται αυτό, Γλύκη." "Είναι πολύ νερωμένο;" "Λοιπόν, είναι μόνο νερό." "Τι έχεις κάνει; Πώς το ανακάτεψες, καταραμένη;" "Με δυο μέρη νερό, μητέρα". "Και κρασί;" "Τέσσερα". "Ανάθεμά σε! Βατράχια μόνο μπορείς να κεράσεις μ' αυτό". Είναι λογική αλλά μη επαληθεύσιμη η εικασία ότι η Κοριαννώ είναι και η διψασμένη επισκέπτρια και το αντικείμενο της ερωτικής αντιζηλίας.

Με τις γνώσεις που έχουμε για την ύστερη κωμωδία μπορούμε να δούμε τι λαμπρό μέλλον επιφυλασσόταν στα έργα που ασχολούνταν με ερωτικά θέματα και ενδοοικογενειακές σχέσεις. Η εικόνα των γυναικών που πίνουν μας θυμίζει αμέσως την περίφημη εναρκτήρια σκηνή των *Συναριστωσών* (Συγκέντρωση γυναικών) του Μενάνδρου, έργου που διασκεύασε ο Πλαύτος στην *Cistellaria* του[3]. Πατέρες και γιοι ως ερωτικοί αντίζηλοι απαντούν επίσης σε έργα του 4ου αιώνα που επρόκειτο να θεωρηθούν κλασικά, όπως, λ.χ., στους *Κληρουμένους* του Διφίλου, μια κωμωδία που τη γνωρίζουμε όπως τη δια-

1. Wehrli (1948) 24.

2. Βλ. παραπάνω, σ. 510.

3. Βλ. σχετικά Charitonidis-Kahil-Ginouvès (1970) 41 κ.ε.· Oeri (1948) 61, 82 κ.ε., 86· και πβ. παρακάτω, σ. 527 υποσημ. 1.

σκεύασε ο Πλαύτος στην *Casina*[1]. Η τρίτη πράξη της *Σαμίας* του Μενάνδρου (206-420) οδηγεί σε έντονη συναισθηματική κορύφωση μια δραματική κατάσταση στην οποία ένας άνδρας θεωρεί ότι η ερωμένη του κι ο υιοθετημένος του γιος τον πρόδωσαν κι απέκτησαν παιδί. Είναι σημαντικό εδώ να μην υπερεκτιμούμε τις μαρτυρίες που διαθέτουμε. Παρεμφερή χωρία από την αρχή των *Νεφελών* (αν φανταστούμε ότι τις είχαμε μόνο σε αποσπάσματα) θα μπορούσαν πολύ δελεαστικά να ερμηνευθούν σύμφωνα με τους *Adelphoe* του Τερέντιου και να δείξουν ότι οι *Νεφέλες* ασχολούνταν πολύ περισσότερο με τις σχέσεις των μελών της οικογένειας του Στρεψιάδη απ' ό,τι στην πραγματικότητα συμβαίνει. Επιπλέον, για να θυμηθούμε ότι η *Κοριαννώ* είναι ένα έργο του 5ου αιώνα και ότι ο Φερεκράτης, σαν τους συγχρόνους του και αντίθετα με τους διαδόχους του στον 4ο αιώνα, έδειχνε ζωηρό ενδιαφέρον για το μουσικό στοιχείο του δράματος, μπορούμε να παραθέσουμε ένα απόσπασμα από μια παράβαση γραμμένη στο μέτρο εκείνο που ονομάστηκε προς τιμήν του "φερεκράτειος" (απ. 79): "Θεατές, δώστε προσοχή σε μια ασυνήθιστη καινοτομία, αναπαίστους με συγκοπή".

Το πρόβλημα της αξιολόγησης αυτών των παραθεμάτων είναι ενδεικτικό των δυσκολιών που παρουσιάζουν τα αποσπασματικά κείμενα. Μπορούμε όμως να αναζητήσουμε στην αρχαία λογοτεχνική θεωρία κάποια συνδρομή για την επίλυσή τους. Όπως θυμόμαστε, ο Αριστοτέλης (όπως και άλλοι στη συνέχεια) διέκρινε δύο είδη κωμωδίας: την κωμωδία της επίκαιρης σάτιρας (εκείνη, δηλαδή, που ακολουθεί την παράδοση του Αρχίλοχου και των ιαμβογράφων) και τη μυθοπλαστική κωμωδία (δηλαδή τη σύνθεση κωμικών υποθέσεων με φανταστικά πρόσωπα και με γενικές –όχι συγκεκριμένες– αναφορές στη σύγχρονη πραγματικότητα). Συναντήσαμε αυτή τη διάκριση παραπάνω, αναφερόμενοι στην αριστοτελική μαρτυρία για το πρωιμότερο κωμικό δράμα (σ. 481) και σημειώσαμε την άποψή του ότι: 'η σύνθεση μύθων ήρθε καταρχήν από τη Σικελία· από τους Αθηναίους ποιητές πρώτος ο Κράτης εγκατέλειψε την προσωπική σκωπτική ποίηση και άρχισε να συνθέτει υποθέσεις γενικού χαρακτήρα και μύθους'. Ο Κράτης, παρόλο που ο Αριστοφάνης τον εκτιμούσε σαν έναν από τους παλιούς Δασκάλους, δεν βρήκε ευνοϊκή αντιμετώπιση από τους μεταγενέστερους· και οι ελάχιστοι τίτλοι και στίχοι των έργων του που σώζονται δεν μας προσφέρουν τα στοιχεία για να επιβεβαιώσουμε την άποψη του Αριστοτέλη, ο οποίος τον έθεσε στην αρχή μιας λογοτεχνικής τάσης[2]. Η περίπτωσή του γίνεται πιο απτή χάρη στις πληροφορίες που δίνει για τον

1. Wehrli (1948) 56 κ.ε. (μολονότι στη σ. 57 υποσημ. 2 αποκλείει την *Casina* από το φυσικό της περίγυρο).

2. Αρ. *Ιππ.* 537-40 και *Θεσμοφοριάζουσες β'* απ. 333 Κ.

Φερεκράτη μια από τις καλύτερα πληροφορημένες πραγματείες για την κωμωδία· μαθαίνουμε από αυτήν ότι ήταν υποκριτής, ότι επιδίωξε να ακολουθήσει το παράδειγμα του Κράτητα, ότι στράφηκε εναντίον της προσβολής προσώπων και ότι απέκτησε φήμη για την εισαγωγή νέων θεμάτων στην κωμωδία και την επινοητικότητα που έδειχνε στη σύνθεση των κωμικών υποθέσεων[1]. Υπάρχουν πολλά πράγματα εδώ που θα μπορούσε κανείς να αμφισβητήσει, με πρώτο, ίσως, το χαρακτήρα και την αξία της διάκρισης η οποία υποτίθεται ότι υφίσταται ανάμεσα στη σατιρική και τη μυθοπλαστική κωμωδία, και με τελευταίο, την ιδέα ότι ο Φερεκράτης άρχισε να ασχολείται με τη δραματουργία ενώ ήδη ήταν υποκριτής, μια ιδέα που δημιουργεί την υποψία ότι πρόκειται για τυπική επινόηση του αρχαίου βιογράφου για να καλύψει τα κενά που απεχθάνεται[2]. Αυτό που απομένει όμως μετά την εξέταση του προβλήματος με τον απαραίτητο σκεπτικισμό, είναι μία σειρά παρατηρήσεων από ένα άτομο που γνώριζε το έργο του Φερεκράτη και μπορούσε να τον συνδέσει με τον Κράτητα, σαν έναν ποιητή που ανέπτυξε ένα είδος κωμωδίας διαφορετικό από εκείνο της μεγάλης τριάδας, του Κρατίνου, του Εύπολη και του Αριστοφάνη, που υπήρξαν οι πραγματικοί κληρονόμοι του Αρχίλοχου. Συνεπώς, μολονότι μπορεί να μην αισθανόμαστε αρκετά βέβαιοι ώστε να συμφωνήσουμε με τον Gilbert Norwood σχετικά με τη "Σχολή του Κράτητα"[3], υπάρχουν λόγοι για να λάβουμε σοβαρά υπόψη τα στοιχεία που βρίσκουμε στον Αριστοτέλη και αλλού για την εμφάνιση αυτού του είδους μυθοπλαστικής κωμωδίας που έμελλε να κυριαρχήσει. Εδώ δεν μας ενδιαφέρει μόνο η ποσότητα των μαρτυριών αλλά και η ποιότητά τους καθώς και οι συνθήκες χάρη στις οποίες διασώθηκαν.

Μία από τις απολαύσεις της κωμωδίας, η οποία κάποτε υποτιμάται, είναι αυτή που προσφέρει το αίσθημα της οικειότητας. Η παρουσία στοιχείων που αναγνωρίζουμε από τον κόσμο γύρω μας μας χαλαρώνει και μας βοηθά να νιώθουμε άνετα· μπορούμε έτσι να ανταποκριθούμε με μεγαλύτερη προθυμία όταν, με έναν από τους άπειρους τρόπους, η αναπαράσταση υπερβαίνει την πραγματικότητα. Ακόμη κι όταν η αριστοφανική κωμωδία είναι κατά κύριο λόγο φανταστική, είναι δικαιολογημένη η αναζήτηση των σημείων επαφής ανάμεσα στη φαντασία και την οικεία εμπειρία του θεατρικού κοινού· ακόμη κι όταν η αναπαράσταση μοιάζει να βρίσκεται σε ένα επίπεδο γυμνού ρεαλισμού, πρέπει να αναρωτιόμαστε, αν δεν θέλουμε να παραπλανηθούμε, ποια

1. Ανών. *Περί κωμωδίας* II 32 κ.ε. Kaibel, III 29 κ.ε. Koster.

2. Το ίδιο λέγεται για τον Κράτητα (Ανών. *Περί κωμωδίας* II 28 κ.ε. Kaibel, III 26 κ.ε. Koster) και για άλλους, κάποτε πιθανόν σωστά· εντούτοις, ο κύριος λόγος είναι η εξασφάλιση ενός είδους θεατρικής γενεαλογίας.

3. Norwood (1931) κεφ. 4· και βλ. Bonanno (1972).

είναι η μυθοπλαστική προοπτική του δραματουργού. Εφόσον η κωμωδία συνήθως απεικονίζει τύπους ανθρώπων και δραστηριοτήτων της καθημερινής ζωής οι οποίοι δεν απαντούν στο μεγαλύτερο μέρος της σοβαρής λογοτεχνίας, παρέχει ορισμένα ιδιαιτέρως ενδιαφέροντα στοιχεία για το μελετητή της κοινωνικής και της οικονομικής ιστορίας· αλλά αυτός πρέπει να είναι προετοιμασμένος να ανακαλύψει ότι η στάση του κωμικού ποιητή απέναντι στην πιστή καταγραφή της πραγματικότητας είναι τελείως διαφορετική από τη δική του. Εντούτοις, κι όταν δεχθούμε τις παραμορφώσεις της κωμικής μυθοπλασίας στην απεικόνιση της καθημερινής ζωής, κατά κάποιο τρόπο το στοιχείο της οικειότητας που αναφέραμε παραπάνω μπορεί να προσφέρει ένα είδος εφησυχασμού. Ο κωμικός ποιητής θα παραμορφώσει την πραγματικότητα χάριν της ψυχαγωγίας ή για να κάνει προπαγάνδα· θα περιμένει από το κοινό του να τον συναντήσει στα μισά του δρόμου ή παραπέρα σε ζητήματα σκηνικής αναπαράστασης και θα αποδώσει την πραγματικότητα με αισιοδοξία, παρουσιάζοντας τους ήρωές του να τρων περισσότερο, να ταξιδεύουν ταχύτερα, να είναι πλουσιότεροι κ.ο.κ. απ' ό,τι ο μέσος άνθρωπος – αλλά οι λεπτομέρειες του βάθους της εικόνας πρέπει να έχουν ένα βαθμό πιθανοφάνειας, η οποία θα πείσει το κοινό και δεν θα το αφήσει προβληματισμένο ή εχθρικό. Ο αριστοφανικός Ευριπίδης στους *Βατράχους* (959) χρησιμοποιεί μια φράση την οποία είναι απίθανο να διατύπωσε ο κωμικός ποιητής χωρίς να σκεφτεί την ισχύ της και για τον ίδιο: ο Ευριπίδης μιλά για την εισαγωγή οικείων πραγμάτων στη σκηνή, πραγμάτων που οι άνθρωποι γνώριζαν από προσωπική εμπειρία και στα οποία μπορούσαν να τον κρίνουν.

Οι γνώσεις μας για τη γλώσσα που χρησιμοποιούνταν στην κλασική εποχή βασίζονται σε διάφορες πηγές. Τις αποκτούμε από τον Αριστοφάνη και τους άλλους δραματουργούς, από τους συγγραφείς πεζών έργων, ιδιαίτερα τον Πλάτωνα, όταν παρουσιάζουν ανθρώπους να συνομιλούν αβίαστα. Με την αποκάλυψη περισσότερων αποσπασμάτων του Μενάνδρου, καταφέραμε ακόμα και να διακρίνουμε το ιδίωμα του 5ου αιώνα από αυτό του 4ου και, συνεπώς, να βαθύνουμε τις γνώσεις μας και για τα δύο. Η εικόνα που προκύπτει δεν είναι με κανένα τρόπο τέλεια, στο βαθμό που ο γραπτός λόγος δεν μπορεί ποτέ να είναι απολύτως όμοιος με τον προφορικό ούτε ο διάλογος που έχει συντεθεί με μια προφορική συζήτηση. Μια από τις απολαύσεις της αριστοφανικής κωμωδίας για τους σύγχρονούς της θεατές θα πρέπει να ήταν το γεγονός ότι άκουγαν ανθρώπους να μιλούν όπως μιλούσαν και οι ίδιοι. Κι όμως στην πραγματικότητα, όπως γνωρίζουν όσοι επιχείρησαν να μεταφράσουν ένα σημαντικό τμήμα του Αριστοφάνη σε μια σύγχρονη γλώσσα, το φάσμα του ύφους και του τόνου είναι ευρύ και η διάθεση σπάνια διατηρείται με συνέπεια ή κρατά για πολύ.

Η κλίμακα της καθομιλούμενης (ή κοινωνικής) γλώσσας έχει στο κατώτερο άκρο της τα σπασμένα Ελληνικά τέτοιων προσώπων όπως είναι ο Τριβαλλός στην πρεσβεία των θεών στους *Όρνιθες* (1565-693) ή ο Σκύθης αστυνομικός στις *Θεσμοφοριάζουσες* (1001 κ.ε.)· οι χυδαϊσμοί που υπήρχαν στο λόγο του πολιτικού Υπέρβολου αποτελούν το στόχο ενός αποσπάσματος από τον *Υπέρβολο* του Πλάτωνα (168 Κ)· τουλάχιστον ένα μέρος από το πλουσιότατο άσεμνο λεξιλόγιο θα πρέπει να ακούγονταν στην αγορά και στα καπηλειά[1]. Στο ανώτερο άκρο της κλίμακας θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε την παρωδία του τρόπου που μιλούσαν οι έξυπνοι νεαροί στα αρωματοπωλεία, με το κεφάλι τους γεμάτο από τη γλώσσα των ρητοροδιδασκάλων τους· και με αυτά θα ταίριαζε η αναφορά στον ψευδισμό του αριστοκράτη Αλκιβιάδη στους *Σφήκες*[2]. Οι άνθρωποι έξω από την Αττική μπορεί να μιλούν στην κωμωδία στην τοπική τους διάλεκτο (είναι δύσκολο το ερώτημα πόσο αυθεντική ήταν η αριστοφανική χρήση των μη-αττικών διαλέκτων): λ.χ. ο Μεγαρέας και ο Βοιωτός στους *Αχαρνείς* (729 κ.ε., 860 κ.ε.), η Λαμπιτώ και οι άλλες Σπαρτιάτισσες στη *Λυσιστράτη*. Μια ιδιαίτερη περίπτωση —που είχε μάλιστα μεγάλη συνέχεια— στην κωμωδία είναι ο γιατρός που μιλάει τη δωρική διάλεκτο της σικελικής ιατρικής σχολής του· μας σώζεται ένας στίχος από μια κωμωδία του Κράτητα που αποδίδεται σε έναν τέτοιο τύπο, έναν τύπο που εμφανίζεται και στη Μέση Κωμωδία και στον Μένανδρο[3]. Ο ρεαλισμός εδώ μεταπίπτει σε θεατρική σύμβαση, κάτι που συμβαίνει επίσης, με διαφορετικό όμως τρόπο, όταν σε στιγμές έντονα συναισθηματικές η γλώσσα των ηρώων χρωματίζεται με παραθέματα, παρωδία και άλλα στοιχεία δανεισμένα από την υψηλή ποίηση[4]. Το κοινωνικό πορτρέτο που μας δίνουν τα διαφορετικά είδη λόγου εύκολα αναμιγνύεται με στοιχεία κοινωνικής ή λογοτεχνικής κριτικής, όπως μπορεί να φανεί από τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν εδώ και από πολλά άλλα. Όταν, στον 4ο αι., η κωμωδία επεδίωκε μία πιο ρεαλιστική εντύπωση, άρχισε να χάνει όχι μόνο την καυστικότητα αλλά και την ποικιλία της εποχής του Αριστοφάνη.

Στις *Θεσμοφοριάζουσες* 279 κ.ε. μπορούμε να βρούμε συγκεντρωμένα αρκετά από τα στοιχεία που έχουμε διαπιστώσει ως τώρα. Αρχίζει ως εξής:

1. Ο Henderson (1975) 35 κ.ε. διακρίνει τις κατά κυριολεξία χυδαιολογίες από τις μεταφορικές εκφράσεις, που μπορούν είτε να ανήκουν στην καθημερινή προφορική γλώσσα είτε να είναι λογοτεχνικές.

2. Έξυπνοι νέοι: *Ιππ.* 1375 κ.ε., πβ. Radermacher (1951) XIII 1· Αλκιβιάδης *Σφήκες* 44 κ.ε., πβ. Άρχιππος 45 Κ. (από τον *Αλκιβ.* 1 του Πλουτάρχου).

3. Κράτης: 41 Κ. Άλεξης, *Μανδραγοριζομένη* 142 Κ (από τον Αθήναιο 14.621d)· Μένανδρος, *Ασπίς* 439 κ.ε. (κάποιος που παριστάνει το γιατρό).

4. Βλ., λ.χ., *Ιππ.* 1232 κ.ε. (παρωδία μιας τραγικής σκηνής αναγνωρισμού: παραπάνω, σ. 496 με υποσημ. 3) και *Λυσ.* 954-79 που αναφέρεται παρακάτω, σ. 528.

"Θρακιώτισσα, από πίσω μου περπάτα. Μες στην καπνιά που βγάζουν οι λαμπάδες για κοίτα πόσος κόσμος ανεβαίνει". Η εικόνα είναι ίδια με εκείνη που επιλέξαμε από τον Φερεκράτη: μια συζήτηση γυναικών· συγκεκριμένα, παρουσιάζει μια γυναίκα η οποία πηγαίνει μαζί με την υπηρέτριά της στα Θεσμοφόρια. Δεν χρειάζεται εκτενέστερο κείμενο για να φανεί ότι ο Αριστοφάνης μπορούσε θαυμάσια να γράφει σε αυτό το ύφος. Αλλά στην εικόνα υπάρχει ένα διαφορετικό στοιχείο που τη σώζει από την πεζότητα της απόλυτης οικειότητας. Το πρόσωπο που εμφανίζεται δεν είναι στην πραγματικότητα γυναίκα αλλά ένας συγγενής του Ευριπίδη μεταμφιεσμένος σε γυναίκα, αποδεικνύοντας πόσο καλά μπορεί να το καταφέρει· και ασφαλώς η υπηρέτρια είναι φανταστική, κάτι που δίνει την ευκαιρία στον υποκριτή να επιδείξει τις μιμητικές του ικανότητες. Η σκηνή συνεχίζεται με επίκληση της Δήμητρας και της Περσεφόνης, και την προσφορά ενός γλυκίσματος, το οποίο η υπηρέτρια πρέπει να βγάλει από το κουτί του· και έπειτα υπάρχει η προσευχή να βρεί η κόρη έναν πλούσιο και ανόητο σύζυγο και να γίνει έξυπνος ο γιός -αλλά τα δύο αυτά πρόσωπα δεν αναφέρονται ως γιος και κόρη, αλλά με βάση τα γεννητικά τους όργανα. Ο συγγενής δεν είναι, όπως φαίνεται, το χαρακτηριστικό δείγμα μιας μέσης νοικοκυράς.

Έχει ειπωθεί ότι ο Αριστοφάνης ορισμένες φορές ενδιαφέρεται περισσότερο για τη διατύπωση ενός σχολίου παρά για το πρόσωπο που κάνει το σχόλιο. Αλλά το κωμικό αποτέλεσμα σε τέτοιες περιπτώσεις δεν βασίζεται αποκλειστικά στο απροσδόκητο: η διάσπαση της εικόνας που σχηματίστηκε ως αυτό το σημείο συμπίπτει με τη ρήξη της κανονικής απαγόρευσης για ρητές αναφορές σε ερωτικά ζητήματα· και ξαφνικά η κωμωδία δεν απευθύνεται στο ρεαλισμό αλλά στη φαντασία μας, καθώς ο Αριστοφάνης βάζει στο στόμα του ήρωά του λόγια που το κοινό θα απολαύσει ακούγοντάς τα από ένα τέτοιο πρόσωπο.

Οι γυναίκες έχουν μεγάλους ρόλους στη *Λυσιστράτη* και στις *Θεσμοφοριάζουσες*· και εδώ, ξανά και ξανά, και μάλιστα σε μεγαλύτερη κλίμακα, μπορούμε να εξετάσουμε την ανάμειξη ρεαλιστικών και κωμικών στοιχείων στον τρόπο που τόσο αυτές όσο και η κοινωνική ζωή γύρω τους απεικονίζονται. Δεν είναι φυσικά, όπως δεν είναι και ο συγγενής του Ευριπίδη, πιστή εικόνα της μέσης γυναίκας. Πέρα από το γεγονός ότι είναι γυναίκες όπως τις βλέπουν και τις υποδύονται άνδρες, ένα από τα ισχυρά στοιχεία του ενδιαφέροντος που παρουσιάζουν για δραματικούς σκοπούς είναι το ότι πρόκειται για γυναίκες που αναλαμβάνουν ανδρικούς ρόλους. Αυτό ισχύει είτε τις βλέπουμε να συγκεντρώνονται στα Θεσμοφόρια (επειδή η τελετή τους είναι μεταφορά μιας ανδρικής, και επειδή εκφωνούν λόγους σαν ρήτορες εναντίον του Ευριπίδη), είτε όταν συναθροίζονται και επιχειρούν να επιβάλουν στους άν-

δρες τους μια πολιτική ενέργεια -τη σύναψη ειρήνης- απέχοντας από τον έρωτα. Αλλά το ίδιο το γεγονός ότι οι γυναίκες δεσπόζουν σε τέτοιο βαθμό σε αυτά τα έργα, σε αντίθεση με τα προηγούμενα, σημαίνει ότι ορισμένα είδη σχέσεων εξετάζονται από ορισμένες πλευρές που δεν υπήρχε η ευκαιρία να διερευνηθούν με μια διαφορετικά προσανατολισμένη πλοκή. Μπορούμε να πάρουμε ως παράδειγμα τα χωρία της Λυσιστράτης 870-979: η Μυρρίνη έχει μπει στο απεργιακό κίνημα, εγκαταλείποντας τον Κινησία: "Τι είν' αυτά! Δε λυπάσαι το μωράκι που είν' άπλυτο κι αβύζαχτο έξι μέρες;" "Εγώ το ξέρω αν το λυπούμαι, μα έχει πατέρα που δε γνοιάζεται" (880 κ.ε.) "Δε σε μέλει να σου τραβολογούν το νήμα οι κότες;" "Καθόλου" (896 κ.ε.) "Ας είναι, πλάγιασε καν μαζί μου, που έχεις μέρες". "Όχι· κι ωστόσο σ' αγαπώ· το λέω." 'Μα αν μ' αγαπάς, γιατί δε μ' αγκαλιάζεις;" "Μπρος στο παιδί; Καλέ μου, είσαι για γέλια." (904 κ.ε.). Με αυτά τα προκαταρκτικά αρχίζει και η ταλαιπωρία του Κινησία, καθώς η Μυρρίνη, που δεν παύει να τον προκαλεί και μάλιστα βγάζει μερικά ρούχα της, του ξεφεύγει διαρκώς για να φέρει μαξιλάρια, αρώματα και τα σχετικά· η σκηνή αυτή απευθύνεται φυσικά στις ερωτικές φαντασιώσεις του κοινού· αλλά δεν υπάρχει καμιά υπερβολή στον τόνο, ο οποίος παραμένει κατά βάση οικείος και καθημερινός. Μόνο όταν στο τέλος του ξεφεύγει οριστικά διαψεύδοντας τις προσδοκίες του σημειώνεται μια αλλαγή, καθώς ο Αριστοφάνης μετακινείται στο επίπεδο της μίμησης του ηρωικού ύφους και βάζει τον Κινησία να παραπονιέται για την εναγώνια προσμονή του διαλεγόμενος με το χορό σε μια παρωδία του τραγικού θρήνου (954-79). Μπορούμε να χαρακτηρίσουμε αυτό το επεισόδιο ως κοινωνική κωμωδία, γιατί, παρά τα υπόλοιπα στοιχεία του, είναι κυρίως απεικόνιση μιας προσωπικής σχέσης με καθολικό χαρακτήρα. Δεν στηρίζεται αποκλειστικά στις κωμικές εντυπώσεις ούτε σε κάποια σάτιρα συγκεκριμένων ατόμων, αλλά στον τρόπο που παρατηρεί ο ποιητής την ανθρώπινη φύση στον κόσμο γύρω του.

Είναι δύσκολο να σχηματίσουμε μια σαφή εικόνα για τη στάση ενός κωμικού ποιητή απέναντι στα πολιτικά γεγονότα ή κάποια άλλη από τις πλευρές του δημόσιου βίου· είναι όμως ίσως ακόμη δυσκολότερο να προσδιορίσουμε τα προσωπικά του συναισθήματα σε σχέση με την κοινωνική σκηνή. Αρκετά συχνά, λ.χ., στη διαρκή του διακωμώδηση των ομοφυλόφιλων ή στην αναπαραγωγή του παλιού κωμικού θέματος σχετικά με τον γυναικείο αλκοολισμό, ο Αριστοφάνης μοιάζει απλώς να απηχεί ή να καταγράφει ό,τι ο μέσος Αθηναίος θεωρούσε προσωπική του άποψη[1] ή κληρονομημένη προκα-

1. Ομοφυλόφιλοι: βλ., λ.χ., τον κατάλογο που συνέταξε ο Henderson (1975) 213 κ.ε. με τα ονόματα 42 ατόμων που κατηγορούνται στην κωμωδία για ομοφυλοφιλία. Γυναίκες και κρασί: λ.χ. *Λυσ.* 194 κ.ε., *Θεσμ.* 630 κ.ε., 690 κ.ε.· περισσότερα χωρία στον Oeri (1948).

τάληψη· κι όμως υπάρχουν στιγμές μιας πιο ευαίσθητης και πιο οξυδερκούς αντίληψης. Έχουμε ήδη παρατηρήσει ότι στη *Λυσιστράτη* ο πόλεμος παρουσιάζεται από τη σκοπιά της γυναίκας, μεταξύ άλλων με τη θαυμάσια περιγραφή της γεμάτης ανησυχία για τις εξελίξεις συζύγου που τη διατάζουν να σταματήσει τη φλυαρία (παραπάνω, σ. 502). Μια παρόμοια λεπτομέρεια στην αρχή των *Αχαρνέων* προβάλλει τη δυστυχία του αγρότη που είναι αναγκασμένος να μείνει μέσα στα τείχη της πόλης σε όλη τη διάρκεια του πολέμου και να αγοράζει από τους πλανόδιους εμπόρους ό,τι χρειάζεται καθημερινά, κάρβουνα, λάδι και ξύδι, αντί να απολαμβάνει στο σπίτι του τα δικά του προϊόντα (33 κ.ε.· παραπάνω, σ. 502). Στην *Ειρήνη*, όταν πια έρχεται η ειρήνη, οι αλλαγές που μπορεί να φέρει στην κατάσταση των ανθρώπων απεικονίζονται σε δύο ζωηρά στιγμιότυπα· το ένα αφορά τον κατασκευαστή δρεπανιών και τον έμπορο πήλινων σταμνιών, προϊόντων που οι τιμές τους έχουν φτάσει στα ύψη, και το άλλο τον έμπορο όπλων για τα οποία δεν υπάρχει πια καμιά ζήτηση (1197 κ.ε.). Κάποια διείσδυση στις προσωπικές επιπτώσεις μιας συμφοράς έχουμε στην περίπτωση του γέρου στο δικαστήριο, ο οποίος όταν ηττάται από τον νεαρό και έξυπνο αντίδικό του δίνει μια εύστοχη ανταπάντηση με στοιχεία πάθους και ρητορικής τέχνης: "Παν σε πρόστιμα όσα ο μαύρος φύλαγα για σάβανο" (*Αχ.* 691). Κάποια αντικειμενικά στοιχεία που αντιμετωπίζει κανείς όταν έχει να κάνει με ηλικιωμένα άτομα φαίνονται στη σκηνή των *Σφηκών*, όταν ο Φιλοκλέων ακούει κολακείες προκειμένου να δεχθεί να εκδικάσει μια υπόθεση στο σπίτι του, και μεταξύ άλλων υπάρχει η πρόνοια να έχει ένα δοχείο νυκτός, το οποίο κρέμεται σε έναν πάσσαλο (807 κ.ε.). Αυτά και πολλά άλλα ανάλογα χωρία προσφέρουν ένα φευγαλέο βλέμμα στην κοινωνική και οικονομική ζωή των ανθρώπων κι όχι μια μελέτη της προσωπικότητάς τους. Μόνο στην περίπτωση της περιγραφής που δίνουν για το χαρακτήρα τους οι κόλακες οι οποίοι αποτελούν το χορό της ομώνυμης κωμωδίας του Εύπολη, –μιας κωμωδίας, που όπως είδαμε (σ. 516), πήρε το πρώτο βραβείο σε διαγωνισμό με την *Ειρήνη* το 421 π.Χ.– μπορούμε πιο δικαιολογημένα να μιλάμε για πορτρέτο· το απόσπασμα 159 λέει (εν μέρει) τα εξής:

> 'Έχω δυο φορεσιές πολύ κομψές, και φορώντας πάντοτε τη μια από αυτές τρέχω στην αγορά. Εκεί όταν δω κανέναν πλούσιο απλοϊκό, του κολλάω κατευθείαν. Κι ό,τι λέει εκείνος το επαινώ πάρα πολύ, και δείχνοντας έκπληξη δίνω την εντύπωση ότι ευχαριστιέμαι με τα λόγια του. Κι ύστερα πάμε για δείπνο είτε στου ενός είτε στου άλλου για να φάμε το ξένο ψωμί, όπου πρέπει ο κόλακας να λέει αμέσως καλά αστεία, διαφορετικά τον διώχνουν'.

Ο ίδιος χαρακτήρας στην *Ελπίδα* ή *Πλούτο* του Επίχαρμου, όπως σημειώσα-

με, λέει μια ανάλογη ιστορία· και τόσο ο κοινωνικός τύπος όσο και το είδος του πορτρέτου έχουν μια εξέλιξη στη μεταγενέστερη κωμωδία[1].

Στην έντονη περιγραφή της, είτε εχθρική είτε συμπαθητική, και στη δυνατή φλέβα του ενδιαφέροντός της για τη ζωή (και ως ένα βαθμό τις σχέσεις) των κοινών ανθρώπων, η κωμωδία του 5ου αιώνα είχε δύο σημεία ανάπτυξης τεράστιας δυναμικότητας. Με την οικειότητα που έφεραν οι αιώνες της μεταγενέστερης ιστορίας της λογοτεχνίας, είναι εύκολο να υποτιμήσουμε τη σημασία τους. Πώς συνέβηκε ώστε η πλευρά αυτή της κωμωδίας, παρά οποιαδήποτε από τις άλλες, θα αποδείκνυε ότι ήταν τόσο γόνιμη είναι σαφώς μια ερώτηση καίρια που πρέπει να τεθεί σε οποιαδήποτε μελέτη της κωμωδίας του 4ου αιώνα.

10. ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ ΣΤΟΝ ΜΕΝΑΝΔΡΟ

Ανάμεσα στον *Πλούτο* του Αριστοφάνη και τον *Δύσκολο* του Μενάνδρου μεσολαβεί χρονικό διάστημα λίγο μεγαλύτερο από 70 χρόνια ή -διαφορετικά- δύο κάπως παρατεταμένες γενιές. Για την κωμωδία αυτής της περιόδου ο Gilbert Norwood γράφει:

> Ανάμεσα στο εντυπωσιακά ποικιλόχρωμο τοπίο της αρχαίας κωμωδίας και την πόλη του Μενάνδρου απλώνεται μια έρημος: σε αυτήν ο φιλόπονος τοπογράφος μπορεί να καταγράψει δυο αξιόλογα υψώματα και ίσως μια χαμηλή κορυφογραμμή στο μέσο της ερήμου ή λίγα ρέματα, ενώ ο οδοιπόρος θα χαιρετήσει με χαρά μια ή δυο οάσεις με ωδικά πουλιά ή κάτι ανάλογο· αλλά το σταθερό τοπίο στο ταξίδι του είναι η άμμος, κουραστική, άγονη και δύσβατη. (Norwood (1931) 38)

Εντούτοις αυτή είναι η περίοδος κατά την οποία η αττική κωμωδία απέκτησε παγκόσμια διάσταση. Πόσο δημοφιλή ήταν τα έργα της στις δωρικές περιοχές της Δύσης το μαρτυρούν νοτιοϊταλικά αγγεία με κωμικές σκηνές που χρονολογούνται από το πρώτο τέταρτο του 4ου αιώνα και εξής-αττικές τερακότες και αντίγραφά τους έχουν βρεθεί σε ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο, όπως, λ.χ., στη Βαρκελώνη, την Όλυνθο, τη Λίνδο και τη Νότια Ρωσία[2]. Σε αυτή την περίοδο οι ηθοποιοί προβάλλονται με όλο και μεγαλύτερη έμφαση

1. Βλ. σ. 491 παραπάνω, και Handley (1965*α*) στους στ. 57 κ.ε.

2. Τα νοτιοϊταλικά αγγεία (τα λεγόμενα "αγγεία των Φλυάκων") έχουν καταλογογραφηθεί από τον Trendall (1967) και ταξινομηθεί από τους Webster-Green (1978). Τερακότες: λ.χ. η περίφημη ομάδα αγαλματιδίων με τα πρόσωπα μιας μυθολογικής κωμωδίας στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης, μαζί με πολυάριθμα αντίγραφα: Webster-Green (1978) αρ. AT 9-23.

σαν διακεκριμένες προσωπικότητες[1], ο Αριστοτέλης κάνει στην Αθήνα τα μαθήματά του, δείγμα των οποίων μας παρέχει το σωζόμενο τμήμα της *Ποιητικής*, και γίνονται πολλές ανοικοδομήσεις και αναδιοργανώσεις θεάτρων, προπαντός στην Αθήνα, με διαχειριστή του δημόσιου χρήματος τον Λυκούργο[2]. Επίσης, είναι φανερό ότι το θεατρικό κοινό είχε τα ινδάλματά του και ότι ορισμένοι από τους συγγραφείς αυτής της εποχής είχαν μια πολύ παραγωγική σταδιοδρομία· ακόμη ότι την επιτυχία στην Αθήνα την επεδίωκαν –και την γνώριζαν– Έλληνες από τα πιο διαφορετικά μέρη του κόσμου – κάποιοι στο τέλος αποκτούσαν και τα δικαιώματα του Αθηναίου πολίτη. Ένα παράδειγμα είναι ο Αναξανδρίδης, ποιητής της πρώτης γενιάς των κωμωδιογράφων του 4ου αιώνα: Έλληνας της Ανατολής –σύμφωνα με πληροφορίες, από τη Ρόδο ή την Κολοφώνα–, σημείωσε λαμπρή επιτυχία κερδίζοντας το πρώτο βραβείο σε δύο συνεχόμενους δραματικούς αγώνες –το 376 και 375– και ήρθε πρώτος στα Λήναια περίπου την ίδια εποχή· ολοκλήρωσε τη σταδιοδρομία του με δέκα συνολικά νίκες, και έχουμε την πληροφορία ότι το 349 εξακολουθούσε να ανεβάζει δράματα. Ο Αντιφάνης, ένα άλλο πασίγνωστο όνομα, σχεδόν σύγχρονος με τον Αναξανδρίδη, προερχόταν, όπως φαίνεται, κι αυτός από την ανατολική Ελλάδα, τρεις περιοχές της οποίας διεκδικούσαν την καταγωγή του, και, σύμφωνα με τις πληροφορίες μας, απέκτησε το δικαίωμα του Αθηναίου πολίτη χάρη στον Δημοσθένη. Ο Άλεξης λέγεται ότι καταγόταν από τη Δύση, από την αθηναϊκή αποικία των Θουρίων στον κόλπο του Τάραντα· ήταν ένας πολυγραφότατος και μακρόβιος συγγραφέας· ορισμένοι αρχαίοι κριτικοί τον συνέδεσαν στενά με τον Μένανδρο, τη ζωή του οποίου υπερκαλύπτει και στα δυο της όρια. Το αθηναϊκό θέατρο του 4ου αιώνα δεχόταν χωρίς περιορισμούς καταγωγής ταλέντα, ενώ συγχρόνως έκανε και μεγάλες εξαγωγές έργων, η παραγωγή των οποίων ήταν προφανώς μεγάλη: 617 για την εποχή της Μέσης Κωμωδίας, την εποχή που μας απασχολεί εδώ, σύμφωνα με τον ανώνυμο συγγραφέα του έργου *Περί Κωμωδίας*, ενώ ο αριθμός του Αθήναιου, πιθανόν σε διαφορετική βάση, είναι "πάνω από 800"[3]. Πώς γίνεται από όλη αυτή τη δραστηριότητα ο σύγχρονος φιλόλογος να έχει την εντύπωση της άμμου, "κουραστικής, άγονης και δύσβατης"; Και μπορούμε εμείς, χωρίς προκαταλήψεις, να ανακαλύψουμε ενδείξεις των μελλοντικών εξελίξεων στα τελευταία έργα του Αριστοφάνη;

1. Ghiron-Bistagne (1976)154 κ.ε., *DFA* 279 κ.ε.· υπάρχουν βέβαιες μαρτυρίες για την ύπαρξη οργανωμένων θιάσων από τις αρχές του 3ου αι., μολονότι ήταν ίσως ήδη γνωστοί με την επαγγελματική τους ονομασία "τεχνίτες του Διονύσου" μισό αιώνα νωρίτερα (Δημ. 19.192· Αριστ. *Ρητ.* 1405a23 κ.α.).

2. Pickard-Cambridge (1946)134 κ.ε.

3. Ανών. *Περί κωμωδίας* ΙΙ 52 κ.ε. Kaibel, ΙΙΙ 45 κ.ε. Koster· Αθήναιος 8.336d.

Η πιο απτή διαφορά ανάμεσα στα πρωιμότερα έργα του Αριστοφάνη και τις *Εκκλησιάζουσες* ή τον *Πλούτο* είναι ο περιορισμένος ρόλος του χορού – κάτι που έχουμε ήδη επισημάνει εξετάζοντας τις τυπικές δομές της κωμωδίας (βλ. σ. 475 κ.ε.). Η παράβαση τώρα απουσιάζει και η τυπική μορφή του *αγώνα* έχει περιοριστεί στο μισό ή και λιγότερο· δύο φορές στις *Εκκλησιάζουσες* και αρκετές στον *Πλούτο*, σε μέρη όπου θα περιμέναμε ένα χορικό άσμα, τα χειρόγραφά μας έχουν την ένδειξη ΧΟΡΟΥ, μια ένδειξη γνωστή από τα αποσπάσματα της μετακλασικής τραγωδίας καθώς και από τον Μένανδρο. Μολονότι δεν έχει εξαντληθεί ακόμα η συζήτηση σχετικά με την ιστορία και τη σημασία αυτής της ένδειξης (δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι είμαστε βέβαιοι πόσες φορές εμφανιζόταν ο χορός στο καθένα από τα δύο έργα και τι συγκεκριμένα έκανε)[1], τα κύρια σημεία, σε ό,τι μας αφορά, είναι αρκετά σαφή. Το στοιχείο της ποίησης και του τραγουδιού είναι περιορισμένο: ακόμη κι αν, σε όλες τις πιθανές περιπτώσεις, ο χορός τραγουδούσε και χόρευε, το αποτέλεσμα θα πρέπει να ήταν ακόμη πιο άτονο από ό,τι, λ.χ., στους *Βατράχους*, εφόσον τα στάσιμα δεν είχαν γραφεί ειδικά για το συγκεκριμένο έργο. Συγχρόνως, στο βαθμό που η σκέψη του δραματουργού δεν ήταν πια τόσο ξεκάθαρα επικεντρωμένη στην εναλλαγή σκηνών λόγου και λυρικών ασμάτων, η δράση σχεδόν αναπόφευκτα θα διαιρούνταν σε ενότητες ή σκηνές πλαισιωμένες από τις κύριες εμφανίσεις του χορού. Αυτές οι ενότητες θα έτειναν με τον καιρό να αποκτήσουν στη συνολική δομή του έργου μια θέση ανάλογη με εκείνη που θα είχε αργότερα η "πράξη"· και η διαδικασία αυτή θα ολοκληρωθεί στον Μένανδρο[2]. Για να πάρουμε ένα παράδειγμα: η δράση στον *Πλούτο* από το στ. 802 κ.ε., μετά την ένδειξη ΧΟΡΟΥ, συνίσταται σε μια σειρά περιγραφών των συνεπειών που είχε η θαυματουργή θεραπεία με την οποία ο Πλούτος επανέκτησε την όρασή του. Καταρχήν ο Καρίων περιγράφει τη μεταμόρφωση μέσα στο σπίτι του: το κελάρι γεμάτο σιτάρι καλής ποιότητας, οι αμφορείς γεμάτοι κρασί, τό κιούπι ελαιόλαδο κ.ο.κ. Έπειτα έρχεται ο δίκαιος άνθρωπος, ο οποίος είχε γνωρίσει την περιφρόνηση από τους φίλους του, αντί της βοήθειας που εκείνος τους είχε προσφέρει, αλλά, τώρα που ο Πλούτος δεν είναι πια τυφλός, του φέρνει σαν ευχαριστήριο δώρο το ρούχο μέσα στο οποίο πάγωνε τα τελευταία 13 χρόνια. Καταφθάνει και ένας καταδότης, αλλά τον αποδιώχνουν ντυμένο με το παλιό ρούχο του δίκαιου και τον στέλνουν να γίνει υπηρέτης στα λουτρά, ενώ ο δίκαιος προσκαλείται στο σπίτι για να γνωρίσει τον Πλούτο. Η ένδειξη ΧΟΡΟΥ και πάλι (958). Ο παραλληλισμός είναι εμφανής και παραδοσιακός,

1. Βλ. Hunter (1979).

2. Αυτό το θέμα, καθώς και ο ορισμός της "πράξης" έχει συζητηθεί πολύ: βλ., λ.χ., *Entretiens Hardt* (1970) 12 κ.ε. και Blanchard (1970).

αλλά τα τρία αυτά στιγμιότυπα αντί να ενταχθούν σε ένα δομικό σχήμα με την παρεμβολή ασμάτων του χορού (σαν τις σκηνές με το γεωργό και τον αγαθό άνδρα στους *Αχαρνείς* 1000 κ.ε.) συνδέονται μεταξύ τους και σχηματίζουν ένα είδος ενότητας.

Θα πρέπει να παρακολουθήσουμε λίγο ακόμη τις τύχες του χορού και του λυρικού στοιχείου στην κωμωδία. Μετά τον *Πλούτο* ο Αριστοφάνης έγραψε άλλα δύο δράματα, πιθανότατα τα τελευταία του, τα οποία δίδαξε ο γιος του Αραρώς· πρόκειται για τον *Κώκαλο* και τον *Αιολοσίκωνα*. Έχουμε τη μαρτυρία ότι στον *Αιολοσίκωνα* απουσίαζαν τα χορικά λυρικά άσματα και η παράβαση. Γι' αυτό το λόγο, αλλά και επειδή πρόκειται για μια μυθολογική κωμωδία χωρίς συγκεκριμένες προσωπικές επιθέσεις, ο *Αιολοσίκων* προβάλλεται από την πηγή μας ως τυπικό δείγμα της Μέσης Κωμωδίας· ενώ στον *Κώκαλο* "ο Αριστοφάνης εισάγει το βιασμό, τον αναγνωρισμό και όλα τα άλλα στοιχεία στα οποία τον ακολούθησε ο Μένανδρος"[1]. Όταν οι *Οδυσσείς* του Κρατίνου μνημονεύονται μαζί με τον *Αιολοσίκωνα*, φαίνεται ότι αντιμετωπίζονται από την πηγή μας όχι απλώς σαν μυθολογικό έργο, αλλά και σαν κωμωδία χωρίς προσωπικό σκώμμα, παράβαση και λυρικά άσματα[2]. Αν πράγματι ισχύει αυτό, όπως είναι πιθανό, τότε οι *Οδυσσείς* αποτελούν για μας χρήσιμη υπόμνηση για το ότι η Αρχαία Κωμωδία δεν είχε τόσο ευθύγραμμη εξέλιξη όσο θα θεωρούσαμε βασιζόμενοι απλώς στον Αριστοφάνη· αλλά, βέβαια, παραμένει η πιθανότητα να αλλοιώθηκε η πληροφορία αυτή, καθώς περνούσε από τον ένα λόγιο στον άλλο στην αρχαιότητα, ή να βρίσκεται πίσω από όλα αυτά μια μεταγενέστερη διασκευή του αρχικού δράματος που έγραψε ο Κρατίνος στον 5ο αιώνα. Το μόνο κάπως εκτενές τμήμα του *Πλούτου* στο οποίο συμμετέχει ο χορός είναι η πάροδος, στην οποία οι γέροι χωρικοί που απαρτίζουν το χορό συνομιλούν σε τροχαϊκά τετράμετρα (όχι λυρικά μέτρα) με τον Καρίωνα. Τραγουδούν μια παρωδία ενός διθυράμβου του Φιλόξενου, του *Κύκλωπα*, γραμμένη σε απλές ιαμβικές στροφές (290 κ.ε.). Έπειτα επιστρέφουν στο ρόλο τους με ένα τραγούδι που μαρτυρείται στο κείμενο με την ένδειξη ΧΟΡΟΥ[3] . Η παρωδία του Φιλόξενου, μονολότι σώζεται ως τμήμα του έργου, δεν έχει στην πραγματικότητα καμία απολύτως οργανική σχέση με αυτό και θα μπορούσε θαυμάσια να εκτελεστεί σε αντίστοιχες περιπτώσεις σε οποιοδήποτε άλλο έργο. Αλλά η αντίληψη ότι ο χορός θα μπορούσε να έχει ιδιαίτερη σκηνική ταυτότητα ή ιδιαίτερη σκηνική

1. Πλατώνιος, *Περί διαφοράς κωμωδιών* I 1.24 κ.ε. 29 κ.ε. Kaibel I.22 κ.ε., 27 κ.ε. Koster· το παράθεμα είναι από τον *Βίο* του Αριστοφάνη XI 69 κε. Dindorf-Dübner, XXVIII 54 κ.ε. Koster.

2. Πλατώνιος ό.π.

3. Πβ. Handley (1953) μαζί με υποσημ. 4.

παρουσία, τουλάχιστον στην πρώτη του εμφάνιση, διατηρείται. Τέσσερα θραύσματα ενός μαρμάρινου ανάγλυφου στην Αθήνα που χρονολογείται από το τρίτο τέταρτο του 4ου αιώνα απεικονίζουν έναν ορχούμενο χορό ανδρών με στρατιωτικά καπέλα και ραβδιά[1]· από την ίδια περίοδο το έργο του Εύβουλου *Στεφανοπώλιδες* είχε, όπως μαρτυρεί ο τίτλος του, έναν γυναικείο χορό, που αυτοσυστηνόταν σε λυρικά μέτρα, αποσπάσματα των οποίων μας σώζονται (104-5 K). Αυτά, όπως και άλλα παραδείγματα, μας επιτρέπουν να ανιχνεύσουμε κατά ένα μικρό μέρος της την ιστορία του κωμικού δράματος ως τον Μένανδρο: σε αυτόν ο χορός προαγγέλλεται στην είσοδό του και είτε καλύπτεται κάτω από τον γενικό τύπο μισομεθυσμένων γλεντοκόπων (όπως, λ.χ., στην *Περικειρομένη*) ή έχει, ανάλογα με την περίπτωση, μια συγκεκριμένη λειτουργία ή περιγραφή κατάλληλη για το έργο (όπως στον *Δύσκολο*)[2].

Στον Μένανδρο δεν βρίσκουμε καμιά μαρτυρία χορικών γραμμένων ειδικά για κάποιο συγκεκριμένο έργο. Υπάρχουν λίγες μαρτυρίες λυρικών ασμάτων για τους υποκριτές, που θα μπορούσαν όμως κι αυτά να χρησιμοποιούνται σε ειδικές περιστάσεις (ένα τραγούδι στο ναό, που θυμίζει τον *Ίωνα* του Ευριπίδη· ένα τραγούδι και όρχηση προς τιμήν της Μεγάλης Μητέρας)[3]· ένα θαυμάσιο παράδειγμα recitativo, δηλαδή απαγγελίας με συνοδεία μουσικής, μας προσφέρει η ζωηρή σκηνή της παραφοράς του Κνήμωνα στο τέλος του *Δύσκολου*, μια σκηνή που προσλαμβάνει κάποιον ποιητικό τόνο, καθώς υψώνεται στην περιγραφή μιας συγκέντρωσης στην οποία ο γερο-μισάνθρωπος αρνήθηκε να παραστεί (βλ. παρακάτω σ. 562). Αλλά ο βασικός τρόπος εκφοράς του λόγου στην κωμωδία του Μενάνδρου είναι ο τρόπος που επικρατεί στις καθημερινές ανθρώπινες σχέσεις, και κατά συνέπεια το βασικό μέτρο της είναι αυτό που ο Αριστοτέλης (*Ποιητική* 1449a24) θεώρησε πλησιέστερο προς τον προφορικό λόγο, δηλαδή το ιαμβικό τρίμετρο.

Αν, επομένως, ο περιορισμός του ρόλου του χορού και του λυρικού στοιχείου γενικά δεν είναι ακριβώς τόσο απόλυτος και απλός όσο θα φαινόταν με μια αβασάνιστη αντιπαράθεση των πρώιμων και των όψιμων έργων του Αριστοφάνη, εντούτοις δεν παύει να είναι μια μείζων μεταβολή στην κωμωδία, μέρος μιας εξελικτικής πορείας που αποτυπώνεται θαυμάσια στις *Εκκλησιάζουσες* και τον *Πλούτο* και η οποία έχει συνέπειες για τη μορφή και τη δομή των δραμάτων καθώς και για το χαρακτήρα της ανταπόκρισης των θεατών. Στον περιορισμένο ρόλο των λυρικών και των ποιητικών στοι-

1. Webster-Green (1978), αρ. AS3 μαζί με Πιν. IX· πβ. επίσης AS4.

2. Τραγουδιστές παιάνα (*Παιανιστές*) σύμφωνα με τον πάπυρο, "Λάτρεις του Πάνα" (*Πανιστές*) σύμφωνα με τη γενικά αποδεκτή διόρθωση: βλ. Handley (1965*a*) στους στ. 230-2.

3. *Λευκαδία*, απ. 258 Κö· σχόλια στην *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη 103· πβ. Handley (1969) 96 και Gomme-Sandbach (1973) 400 κ.ε.

χείων πρέπει σε κάποιο βαθμό να οφείλεται η πεζότητα του ύφους που διακρίνουμε στα αποσπάσματα του 4ου αιώνα. Αυτές οι συμβολές για την απάντηση των ερωτημάτων που θέσαμε θα αυξηθούν με την επισκόπηση και άλλων γενικών τάσεων στην κωμωδία του 4ου αιώνα. Αλλά προτού εγκαταλείψουμε το θέμα μας, παραμένει μια σκηνή η οποία αξίζει να μνημονευθεί εδώ και ως ένδειξη του τι μπορούσε να συμβεί, αλλά προφανώς δεν συνέβη.

Τμήμα της αντιστροφής της φυσιολογικής τάξης των πραγμάτων στις *Εκκλησιάζουσες* είναι και το γεγονός ότι οι ερωτικές σχέσεις θα είναι ελεύθερες, αλλά με τον όρο ότι πρώτα θα ικανοποιούνται οι πιο ηλικιωμένοι και οι πιο άσχημοι κι από τα δύο φύλα (611-34). Ο Αριστοφάνης απεικονίζει αυτή την κατάσταση οργανώνοντας μια σκηνή γύρω από έναν νεαρό, μια κοπέλα και μια φρικαλέα γριά που πρόκειται να αντικατασταθεί από δύο ακόμη πιο ανατριχιαστικές ανταγωνίστριές της (877 κ.ε.). Μ' αυτό τον τρόπο δημιουργεί μια ευκαιρία για να χρησιμοποιήσει ζεύγη τραγουδιών, με τα οποία οι υποκριτές του μπορούν, με τη σειρά τους, να απαντήσουν ο ένας στον άλλον ("Αυτά ίσως είναι/λιγάκι βαρετά, ταιριάζουν όμως/σε κωμωδία κι έχουν και κάποιο γούστο" 889-90). Η κορυφαία στιγμή, όσον αφορά στο θέμα μας, είναι το ντουέτο του νεαρού και της κοπέλας – αυτή, γεμάτη αγωνία και πόθο, ικετεύει τον εραστή της να έρθει κοντά της, ενώ εκείνος, και πάλι με αγωνία και πόθο, στέκεται στην πόρτα και την ικετεύει να κατεβεί και να του ανοίξει. Ίσως, όπως έχει υποστηριχθεί, ο Αριστοφάνης αντλεί εδώ από το ιδίωμα των λαϊκών τραγουδιών της εποχής του· αλλά αυτό που θυμίζει η σκηνή, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο στην αρχαία ελληνική κωμωδία, είναι η σερενάτα του *Curculio* του Πλαύτου (96 κ.ε., ιδίως 147-57). Η αριστοφανική σκηνή έχει, μεταξύ των άλλων στοιχείων της, ορισμένα από τα βασικά συστατικά της ρομαντικής κωμωδίας και της μουσικής κωμωδίας, με μια πολύ πιο σύγχρονη έννοια από ό,τι θα μπορούσε να αναγνωρίσει ο ίδιος ο Αριστοφάνης· και ίσως έχει ακόμη μεγαλύτερη σημασία, από ιστορική σκοπιά, ως ένδειξη μιας ενδεχόμενης εξέλιξης παρά ως πραγμάτωση. Η σύμπτωση θέματος και τρόπου εκτέλεσης με τον Πλαύτο είναι ενδιαφέρουσα, κυρίως επειδή μας υπενθυμίζει τις τάσεις που τελικά δεν αναπτύχθηκαν (όσο τουλάχιστον γνωρίζουμε) στην Ελλάδα του 4ου αιώνα. Γιατί μολονότι η μουσική και η ποίηση εξακολουθούσαν να παίζουν κάποιο ρόλο στην κωμωδία, φαίνεται ότι ποτέ δεν ανέκτησαν τη θέση που είχαν κάποτε στον Αριστοφάνη, και ακόμη ότι ποτέ δεν γνώρισαν τις ενδιαφέρουσες εξελίξεις που οδήγησαν στη μουσική κωμωδία του Πλαύτου.

Ο μύθος, όπως έχουμε δει, είναι ένα πρωτόγονο στοιχείο της κωμωδίας· οι μυθικές σκηνές και οι μυθικές μορφές, βασισμένες συχνά σε μια συγκεκριμένη πραγμάτευσή τους από κάποιο σοβαρότερο λογοτεχνικό είδος, προσφέρονταν διαρκώς από την εποχή του Επίχαρμου και μετά για πολλούς και

διάφορους κωμικούς στόχους, ακόμη και για εκείνους της πολιτικής κωμωδίας· ο μύθος, και ειδικά όπως παρουσιάζεται από την τραγωδία, μπορούσε να προσφέρει μοντέλα θεατρικών προσώπων και σκηνικής δράσης, τα οποία μεταβάλλονταν με τον καιρό σε τμήμα της παρακαταθήκης του κωμικού ποιητή. Μολονότι πολλά πράγματα είναι αβέβαια σχετικά με τη χρονολογία και το περιεχόμενο πολλών έργων, μπορούμε να διαμορφώσουμε μια εικόνα της εξέλιξης από τα πορίσματα της έρευνας του Webster[1]. Σύμφωνα με αυτά, στην τελευταία εικοσαετία του 5ου αιώνα κάτι λιγότερο από το μισό των χρονολογημένων έργων είναι μυθολογικά· για την περίοδο 400-350 η ομάδα αυτή καλύπτει κάτι ανάμεσα στο μισό και το ένα τρίτο, σε αντίθεση με το ένα δέκατο και μόνο των τίτλων που χρονολογούνται στα χρόνια 350-320. Ο όρος "μυθολογικός" μπορεί φυσικά να αποδοθεί σε αρκετά είδη της κωμωδίας. Κατά μία έννοια ο *Πλούτος* είναι μυθολογική κωμωδία, εφόσον παρουσιάζει σαν θεατρικά πρόσωπα τις μυθικές μορφές του Πλούτου και της Πενίας· αλλά το είδος της κωμωδίας που μας ενδιαφέρει εδώ είναι εκείνο που δανείζεται από το μύθο ολόκληρο τον ιστό πλοκής και ηρώων, και είναι κωμικό επειδή εκμεταλλεύεται τη σύγκρουση και την αντίθεση ανάμεσα στις αξίες και τα περιστατικά της αυθεντικής ιστορίας από τη μια μεριά και τα αντίστοιχά τους στον κόσμο των ανθρώπων, που είναι όμοιοι με εμάς ή και κατώτεροί μας, από την άλλη. Η χαμένη *Αντιόπη* του Ευριπίδη παρουσίαζε, μέσα από την αντίθεση των δύο γιων της Αντιόπης, μια σύγκρουση ιδεωδών· αυτό του καλλιεργημένου πνευματικού ανθρώπου κι αυτό του ανθρώπου της δράσης (βλ. σ. 425). Στην *Αντιόπη* του Εύβουλου υπάρχει ένα κωμικό πρόσωπο από τη Βοιωτία που μιλάει την τοπική διάλεκτο (σαν τον Βοιωτό στους *Αχαρνείς* του Αριστοφάνη)· και σε ένα απόσπασμα από μία αγγελική ρήση μαθαίνουμε ότι ο πάντα πεινασμένος Ζήθος πρόκειται να εγκατασταθεί στα "ιερά λιβάδια των Θηβών" (γιατί το ψωμί είναι καλύτερο εκεί), ενώ ο πιο εκλεπτυσμένος Αμφίων έχει σταλεί στην πεινασμένη Αθήνα, όπου οι άνθρωποι πίνουν τις αύρες και ζουν με τις ελπίδες τους. Ο *Βελλεροφών* του Εύβουλου και πάλι, όπως φαίνεται, θυμίζει τον Ευριπίδη: στο μοναδικό μας απόσπασμα ο ήρωας ζητά κάποιον να τον βοηθήσει, καθώς το φτερωτό του άλογο, ο Πήγασος, απογειώνεται· και για μια ακόμη φορά μπορούμε να κάνουμε σύγκριση με τον Αριστοφάνη, όταν παρωδεί το ευριπίδειο έργο στην *Ειρήνη* του, όπου ο Τρυγαίος έχει μια ανώμαλη απογείωση επιχειρώντας να πετάξει προς τον ουρανό πάνω στο σκαθάρι του (82 κ.ε.)[2]. Τα παραδείγματα μπορούν να πολλαπλασιαστούν[3]· αλλά μια ιστορία που αξίζει ιδιαίτερη μνεία είναι

1. Webster (1952)· βλ. επίσης Webster (1970*b*) 85, 259 κ.ε.
2. Βλ. επίσης τα κείμενα στον *P.Oxy*. 2742, *CGFP* αρ. *74.
3. Βλ., λ.χ., Webster (1970*b*) 16 κ.ε., 82 κ.ε.

εκείνη της Αύγης, γιατί περιλαμβάνει τα μοτίβα του βιασμού και της αναγνώρισης, τα οποία χαρακτηρίστηκαν από τους αρχαίους φιλολόγους ως βασικά συστατικά στοιχεία της Νέας Κωμωδίας του Μενάνδρου και των συγχρόνων του και είχαν μια σημαντική παρουσία στον Αριστοφάνη, από τα τελευταία έργα του οποίου δύο, όπως έχουμε δει, θεωρήθηκαν αντιπροσωπευτικά δείγματα του είδους που θα εμφανιζόταν στα χρόνια μετά το θάνατό του[1]. Οι αριστοφανικοί *Βάτραχοι* αναφέρονται με περιφρόνηση στην *Αύγη* του Ευριπίδη (1080) εξαιτίας της ηρωίδας, που γέννησε από τον Ηρακλή ένα παιδί μέσα στο ναό όπου υπηρετούσε ως ιέρεια. Γνωρίζουμε ότι ο Φιλύλλιος και ο Εύβουλος έγραψαν κωμωδίες με τον τίτλο *Αύγη*. Το έργο του Φιλύλλιου είναι πολύ πιθανόν ότι γράφτηκε στα τελευταία χρόνια του 5ου αιώνα, λίγο μετά την ευριπίδεια τραγωδία (ήταν μια από τις τελευταίες διδασκαλίες του Ευριπίδη)· και, όπως φαίνεται, σε αυτή την περίοδο ανήκει μια ομάδα αγαλματιδίων από τερακότα, που παριστάνουν τον Ηρακλή, μια γυναίκα που καλύπτει ντροπιασμένη το πρόσωπό της, μια γριά παραμάνα με ένα μωρό και άλλες μορφές, και τα οποία θα μπορούσαν να είναι αναμνηστικά του θιάσου μιας τέτοιας κωμωδίας[2]. Η αυξανόμενη δημοτικότητα αυτών των αγαλματιδίων και η διδασκαλία μιας άλλης κωμικής *Αύγης* από τον Εύβουλο προσφέρουν κάποιες ενδείξεις της απήχησης που είχε αυτό το είδος πλοκής. Τα αποσπάσματα σχετικά με φαγητό και συμπόσια, τα οποία παραθέτει ο Αθήναιος δείχνουν με ποιο τρόπο οι κωμικοί ποιητές κατέβασαν την ιστορία στο ανθρώπινο επίπεδο και μας υπενθυμίζουν τον παραδοσιακό λαίμαργο Ηρακλή της κωμωδίας· το μοτίβο του φαγητού και του ποτού έχει το εικαστικό της αντίστοιχο σε αγαλματίδια που παριστάνουν έναν άνδρα να κουβαλάει ένα καλάθι με ψώνια ή μια υδρία[3].

Μπορεί κανείς να αντιληφθεί πώς ιστορίες σαν αυτή της Αύγης επιδέχονταν καινοτομίες ή διαστρεβλώσεις από τους κωμικούς ποιητές σύμφωνα με τον παραδοσιακό τρόπο· μεμονωμένοι στίχοι από τους τραγικούς μπορούσαν επίσης να χρησιμοποιηθούν παραποιημένοι για να προκαλέσουν κωμικό αποτέλεσμα. Ο Αναξανδρίδης, μπορούμε να ισχυριστούμε, είναι αριστοφανικός όταν παίρνει έναν περίφημο στίχο από την *Αύγη* του Ευριπίδη και τον παρωδεί για να κάνει ένα πολιτικό ευφυολόγημα: Ο στίχος "Η φύση το θέλησε· αυτή δεν νοιάζεται καθόλου για τους νόμους" (Ευρ. απ. 920 *TGF)* γίνεται "Η πόλη το θέλησε· αυτή δεν νοιάζεται καθόλου για τους νόμους" (Αναξ. απ. 67 Κ). Αλλά τέτοιες ιστορίες περιείχαν και άλλα στοιχεία, τα οποία είναι πολύ δυσκολότερο να αναγνωρίσουμε με βάση τις μαρτυρίες μας. Οι ποιητές τις

1. Βλ. παραπάνω, σ. 532 με υποσ. 1.

2. Τερακότες· βλ. παραπάνω, σ. 529 υποσημ. 2.

3. Φιλύλλιος, *Αύγη* 3-6 Κ, Εύβουλος, *Αύγη* 15 Κ· Ηρακλής, Αρ. *Σφήκες* (60) (πβ. παραπάνω, σ. 491).

είχαν διαπλάσει με τέτοιο τρόπο ώστε να δίνουν ένα ικανοποιητικό δραματικό σχέδιο, ένα οργανικό σύνολο (κι ασφαλώς αυτό μπορούσαν και τώρα να το κάνουν)· είχαν τη δυνατότητα να τις πραγματευθούν έτσι (όπως έκανε ο Ευριπίδης) ώστε να δημιουργήσουν ερωτήματα για τις θεϊκές και τις ανθρώπινες κινητήριες δυνάμεις πίσω από την πλοκή, ακόμη κι αν τα μέσα και οι σκοποί του κωμικού ποιητή ήταν διαφορετικά· και μπορούσαν να τις χειριστούν έτσι ώστε να κινήσουν τη συμπάθεια των θεατών για τους ήρωες και τις συμπεριφορές τους, να δημιουργήσουν ένα αίσθημα ταύτισης μαζί τους, να προκαλέσουν το χαμόγελο και όχι το γέλιο. Παρά το έντονο ρωμαϊκό χρώμα της ποίησης του Πλαύτου, ο *Amphitruo* πιθανόν εξακολουθεί να δίνει μια ικανοποιητική εντύπωση της ανάμιξης διαφορετικών αποτελεσμάτων στις κωμωδίες αυτού του είδους. Αρχίζουμε με τις βασικές και φαρσικές συγχύσεις της ψεύτικης ταυτότητας, όταν ο Δίας/Jupiter και ο Ερμής/Mercurius μεταμφιέζονται και παίρνουν το ρόλο του Αμφιτρύωνα και του υπηρέτη του, ώστε ο βασιλιάς των θεών να μπορεί να απολαύσει την ερωτική επαφή με τη γυναίκα του Αμφιτρύωνα την Αλκμήνη· προχωρούμε στο στοιχείο της ανθρώπινης συμπάθειας στο πορτρέτο της γυναίκας που κρατά την αξιοπρέπειά της παρά τον τρόπο με τον οποίο πέφτει θύμα απάτης, και εδώ μπορούμε να αναγνωρίσουμε την πλευρά εκείνη της ύστερης ελληνικής κωμωδίας που ήταν κάτι περισσότερο από απλή ψυχαγωγία – μια πλευρά που επρόκειτο να καλλιεργήσει ο Μένανδρος. Αλλά για χάρη της αντίθεσης μπορούμε να αναφέρουμε τώρα ότι όταν ο Μένανδρος μνημονεύει το στίχο του Ευριπίδη σχετικά με τη Φύση και τους νόμους, όπως έκανε και ο Αναξανδρίδης, σκοπός του δεν είναι να κάνει ένα πολιτικό ευφυολόγημα, αλλά να προσδώσει μια επιπλέον διάσταση στα καθημερινά ζητήματα των προσώπων των έργων του σε σχέση με την κατάσταση των μυθικών ομολόγων τους[1].

Η κάμψη που σημειώθηκε στην πολιτική και προσωπική σάτιρα ήταν στην πραγματικότητα η εξέλιξη εκείνη που θεωρήθηκε από τον Αριστοτέλη και άλλους αρχαίους κριτικούς σαν μια από τις προφανέστερες διαφορές ανάμεσα στην κωμωδία της εποχής του Αριστοφάνη και τη μεταγενέστερη κωμωδία. Πόσο ξαφνική όμως και πόσο σαφής ήταν αυτή η αλλαγή; Κατά τον Αριστοτέλη, όπως αναφέραμε, η μετατόπιση από την ιαμβική ή σατιρική αντίληψη είχε ήδη αρχίσει, τουλάχιστον στην Αθήνα, μια γενιά πριν από τον Αριστοφάνη με τον Κράτητα[2]· από την άλλη πλευρά, οι αναφορές σε σύγχρονα πρόσωπα και πολιτικά γεγονότα που απαντούν στις *Εκκλησιάζουσες*, στον *Πλούτο*, αλλά και αργότερα σε αποσπάσματα κωμωδιών του 4ου αιώνα δεί-

1. Μεν. *Επιτρέπ.* 765-7 (1123-5 Sandbach)· βλ. επίσης παρακάτω σ. 558 κ.ε.

2. Βλ. παραπάνω σ. 482 με υποσημ. 1-2, σ. 522 σημ. 2· 523 σημ. 1 και τα κείμενα που μνημονεύονται στη σ. 532 υποσημ. 1.

χνουν (τουλάχιστον) ότι δεν είχε επιβληθεί καμιά γενική απαγόρευση τέτοιων θεμάτων. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπήρχε ανάμεσα στους κωμικούς ποιητές και τους στόχους των επιθέσεών τους κάποια ένταση, σαν αυτή που διαπιστώσαμε εξετάζοντας την πολιτική κωμωδία στα χρόνια της ακμής της. Το 355 π.Χ. ο Ισοκράτης αντιπαρέθετε τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν εκείνοι οι οποίοι (όπως και ο ίδιος) υποστήριζαν μια σοβαρή αλλά όχι λαϊκή πολιτική με τη στάση στην Εκκλησία του Δήμου των ρητόρων, που είναι άφρονες όσο και αδίστακτοι, όπως και με τη στάση των κωμωδιογράφων στο θέατρο, οι οποίοι διατηρούν την εύνοια του κοινού τους ενώ κοινολογούν σε όλη την Ελλάδα τα σφάλματα των συμπολιτών τους[1]· ο Ισοκράτης ήταν γέρος εκείνη την εποχή, για την ακρίβεια είχε κλείσει τα 80, και διερωτώμαστε μήπως είχε στο νου του περισσότερο τους κωμικούς ποιητές του παρελθόντος, από τους οποίους είχε και ο ίδιος δεχτεί επιθέσεις, παρά εκείνους του άμεσου παρόντος[2]. Εντούτοις, είναι δύσκολο να διαχωρίσουμε τελείως τα λόγια του από τη σύγχρονή τους πραγματικότητα· και το ίδιο ισχύει, μολονότι με διαφορετικές επιφυλάξεις, και για τις πολιτικές θεωρίες του σύγχρονου, αλλά λίγο νεότερου, του Ισοκράτη, του Πλάτωνα, όταν διατυπώνει στους *Νόμους* τους αυστηρούς του κανόνες που απαγορεύουν στην κωμωδία και σε κάθε είδος ιαμβικής ή λυρικής ποίησης την προσωπική επίθεση (935e). Από την πλευρά του κωμικού ποιητή η προσωπική επίθεση και τα πολιτικά σχόλια ήταν ένα δικαίωμα που κατά παράδοση είχε· και σαν πολλές άλλες παραδόσεις της κωμωδίας ήταν ένα δικαίωμα που διαφυλάχθηκε. Στον Μένανδρο η σύγχρονη πραγματικότητα είναι τόσο απόμακρη στα έργα του, όσο περίπου απόμακροι είναι στα έργα της Jane Austen οι ναπολεόντειοι πόλεμοι, αλλά -σε μεγαλύτερο βαθμό από την Austen- εξακολουθεί να ενσωματώνει στοιχεία κοινωνικής κριτικής στα λόγια και τις πράξεις των προσώπων του και να επιτρέπει κάποτε στον εαυτό του ένα νεύμα προς το παρελθόν της κωμωδίας, όπως, λ.χ., όταν στη *Σαμία*[3] και αλλού αναφέρεται σύντομα σε έναν περίφημο παράσιτο και περίγελο της κωμικής σκηνής, τον Χαιρεφώντα.

Συνεπώς, σχετικά με τη θέση της πολιτικής στην κωμωδία, καθώς και σχετικά με τη μουσική και την ποίησή της, μπορούμε να διαπιστώσουμε μια καθοδική τάση, μια μετατόπιση του ενδιαφέροντος σε κάτι άλλο· και παρά το γεγονός ότι ο δραματουργός που ερχόταν σε αντίθεση με αυτές τις τάσεις είναι πιθανόν να εξασφάλιζε την απαραίτητη έγκριση για να διδάξει το έργο του στην Αθήνα κι ίσως να σημείωνε και επιτυχία, θα πρέπει να είμαστε

1. Ισοκράτης, *Περί Ειρήνης* (8) 14.

2. Βλ. γι' αυτό το σημείο Αριστοφάνης, απ. 700 Κ και Στράττις, *Αταλάντη* 3 Κ: Webster (1970*b*) 28.

3. *Σαμία* 603 με τις άλλες παραπομπές που δίνουν οι Gomme-Sandbach (1973) στο σχετικό σχόλιο.

προσεκτικοί και να μην μεγαλοποιούμε τις εξαιρέσεις, ειδικά μάλιστα όταν συζητούμε βασιζόμενοι σε αποσπάσματα. Μια τέτοια εξαίρεση φαίνεται ότι ήταν ο Τιμοκλής. Πολύ συχνές είναι οι προσωπικές και πολιτικές αναφορές στα αποσπάσματα που σώζονται από το έργο του, και αξίζει να προσεχθεί σαν όψιμος υπέρμαχος αυτού του είδους κωμωδίας: φιλομακεδόνας ο ίδιος, στρεφόταν, μεταξύ άλλων, εναντίον του Δημοσθένη και του Υπερείδη και εξακολουθούσε να συνθέτει και μετά το θάνατό τους, στα χρόνια της καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας του Μενάνδρου. Το παράλληλο με τη μουσική και την ποίηση ίσως είναι κάτι περισσότερο από απλή σύμπτωση. Η παρακμή που γνώρισε η προσωπική σάτιρα στην κωμωδία θα είχε, υποθέτουμε, συνέπειες αντίστοιχες με εκείνες της παρακμής που διαπιστώνεται στη μουσική και την ποίηση, συμβάλλοντας στο μειωμένο ενδιαφέρον που παρουσιάζουν, στο σύνολό τους, τα αποσπάσματα του 4ου αιώνα για τον αναγνώστη. Αλλά αυτά τα δύο παράλληλα φαινόμενα έχουν και ένα ακόμα κοινό σημείο. Είναι το γεγονός ότι, από τα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας του Αριστοφάνη, η μουσική τέχνη και η πολιτική ζωή έπαιρναν όλο και πιο πολύπλοκες μορφές και συνεπώς γινόταν δυσκολότερη η αξιοποίησή τους από ένα είδος λαϊκής ψυχαγωγίας. Οι εξελίξεις στην τέχνη της μουσικής, οι οποίες συνέβαλαν στην παρακμή του τραγικού καθώς και του κωμικού χορού, είναι εκείνες που αντικατοπτρίζονται στους *Βατράχους* στην αντίθεση ανάμεσα στην παραδοσιακή χορική λυρική ποίηση, όπως παρουσιάζεται στο έργο του Αισχύλου, και στους νεωτερισμούς του Ευριπίδη, χαρακτηριστικότερο δείγμα των οποίων είναι οι περίτεχνες μονωδίες των υποκριτών, ένα στοιχείο τελείως ξένο στη χορική ποίηση[1]. Στην πολιτική ήταν λιγότερο εύκολο στον 4ο αιώνα, και ίσως είχε καταστεί σταδιακά δυσκολότερο από την εποχή των πρώιμων έργων του Αριστοφάνη, να συνοψιστούν τα δεινά της εποχής στα ελαττώματα ενός Κλέωνα ή ενός Υπέρβολου. Οι *Εκκλησιάζουσες* και *ο Πλούτος* είναι πολιτικές κωμωδίες με την έννοια ότι προτείνουν μια λύση, μολονότι τυπικά κωμική, στα προβλήματα της Αθήνας· αλλά και στα δύο έργα η λύση, και τα δεινά που επιδιώκει να θεραπεύσει, νοείται με βάση μάλλον κοινωνικούς και οικονομικούς παρά καθαρά πολιτικούς όρους: αυτό ισχύει με τον ίδιο σχεδόν τρόπο και στο οιονεί κομμουνιστικό σύστημα που εγκαθιδρύεται από τις γυναίκες, οι οποίες έχουν επικρατήσει στην Εκκλησία, στην κωμωδία *Εκκλησιάζουσες,* καθώς και στην ανακατανομή του πλούτου που συνεπάγεται η αποκατάσταση της όρασης του θεού στον *Πλούτο.*

Κάποια εικόνα του πολιτικού κλίματος στη δεκαετία του 390 μπορούμε να συναγάγουμε από το λόγο που προετοιμάζει η Πραξαγόρα, η ηρωίδα των *Εκκλησιαζουσών,* για την Εκκλησία του Δήμου. Γνωρίζει πώς να εκφωνεί

1. Βλ. παραπάνω, σ. 513 κ.ε.

έναν πολιτικό λόγο γιατί, όπως εξηγεί, αυτή και ο άντρας της είχαν εγκατασταθεί στο Λόφο της Πνύκας "τότε που είμασταν πρόσφυγες" (243) κι έτσι έχει ακούσει τους ρήτορες. Στον σύγχρονο μελετητή διαφεύγει η ακριβής σημασία ορισμένων υπαινιγμών της και είναι πιθανόν ότι ακόμη και για το κοινό του Αριστοφάνη η συνολική εικόνα είχε μεγαλύτερη σημασία από τη λεπτομέρεια[1].

Ο λόγος, μαζί με τις παρεμβολές, εκτείνεται από το στίχο 171 ως το στίχο 240. Εκφράζει μια ρεαλιστική χωρίς ψευδαισθήσεις αντιμετώπιση των πραγμάτων, η οποία φαίνεται να υπερβαίνει τις συνήθεις επιθέσεις του κωμικού ποιητή εναντίον συγκεκριμένων καταστάσεων. Έχει εμφανιστεί μια σειρά όλο και χειρότερων πολιτικών ("κι αν πάει καλά κανείς τους για μια μέρα ύστερα τα χαλά για δέκα", 177 κ.ε.). Αλλά η Εκκλησία με τη σειρά της δείχνει να επηρεάζεται περισσότερο από τη στάση ενός πολιτικού στο θέμα της μισθοδοσίας των μελών της συνέλευσης παρά από την πραγματική αξία του ή την ανικανότητά του. Η πολιτική σκέψη των Αθηναίων (συνεχίζει ο λόγος) είναι τόσο ασυνεπής όσο είναι και η κρίση τους για τους πολιτικούς: "και για συμμαχία που 'χουμε τώρα, όταν τη συζητούσαμε, φωνάζαν πως, αν δε γίνει, πάει χαμένη η πόλη· σαν έγινε, μετάνοιωσαν, κι εκείνος που πρότεινε να γίνει το 'χει σκάσει" (193-6). Έπειτα πάλι: "Σαν πρόκειται να ρίξουμε καράβια στη θάλασσα, ο φτωχός λέει "ναι", του αρέσει, μα οι πλούσιοι κι οι ξωμάχοι δεν το θέλουν" (197). Η κατηγορία για αστάθεια επανέρχεται στο στίχο 823 κ.ε., όπου αναφέρεται ότι ο εισηγητής ενός νέου φόρου κέρδισε λαμπρή φήμη ωσότου (αναπόφευκτα) οι Αθηναίοι ξανασκέφτηκαν το ζήτημα, κι αυτός εξυβρίστηκε· η αντίθεση φτωχών και πλούσιων επανέρχεται ξανά σε αυτή την κωμωδία όπως και στον *Πλούτο*, κυρίως στις σκηνές με την προσωποιημένη Πενία (415-618).

Το νέο καθεστώς που εγκαθιδρύεται από τις γυναίκες στις *Εκκλησιάζουσες* παρουσιάζει ορισμένες εντυπωσιακές ομοιότητες με εκείνο της *Πολιτείας* του Πλάτωνα, μολονότι ο χαρακτήρας της σχέσης των δύο αυτών συγγραφέων (αν πράγματι είχαν κάποια σχέση) παραμένει απροσδιόριστος. Και τα δύο πολιτικά συστήματα, λ.χ., προβλέπουν κοινοκτημοσύνη ακίνητης και κινητής περιουσίας και εξασφάλιση από την πολιτεία των μέσων συντήρησης του κάθε πολίτη. Φαγητό, γυναίκες και παιδιά κοινωνικοποιούνται και μπορούμε να παρατηρήσουμε μαζί με τον Murray ότι την ένσταση: "και πώς ένας άνδρας θα αναγνωρίζει το γιο του;", την θέτουν και την απαντούν και τα δυο συστήματα, κι ακόμη, ότι πλεονέκτημα και των δύο θεωρείται η κατάργηση

1. Βλ. Ussher (1973) xx-xxv για συζήτηση και για τη χρονολόγηση του έργου το 393 π.Χ. και όχι το 392 με βάση αυτές τις αναφορές.

των δικών[1].

Οι *Εκκλησιάζουσες* είναι μια παραδοσιακή κωμωδία στο βαθμό που κύριος άξονάς της είναι η παρουσίαση επί σκηνής μιας φανταστικής λύσης σε ένα σύγχρονο πρόβλημα. Μια τέτοια λύση μπορεί να πάρει τη μορφή φυγής σε ένα ουτοπικό μέλλον όπως επίσης και σε έναν τόπο μακρινό ή σε ένα εξιδανικευμένο παρελθόν, όπως παρατηρήσαμε συζητώντας τους *Όρνιθες* (σ. 506 με υποσημ. 1). Η Νεφελοκοκκυγία, η ιδεώδης πόλη των πουλιών, είναι κατά μία έννοια πρόδρομος των *Εκκλησιαζουσών*· αλλά αυτή τη φορά η σκηνή της δράσης βρίσκεται στην Αθήνα και όχι στον ουρανό και οι μεταρρυθμιστές δεν είναι περίεργα όντα αλλά απλές νοικοκυρές που παίρνουν τα ηνία εκεί όπου θεωρούν ότι οι άντρες τους τις απογοήτευσαν[2]. Από την άλλη πλευρά, όπως είδαμε παραπάνω, οι *Εκκλησιάζουσες*, όπως και ο *Πλούτος*, έχουν για μας έναν σύγχρονο χαρακτήρα, στο βαθμό που η έμφαση βρίσκεται στα κοινωνικά και τα οικονομικά προβλήματα και όχι σε συγκεκριμένες πολιτικές και προσωπικές επιθέσεις. Μπορούμε να τη χαρακτηρίσουμε σύγχρονη κωμωδία και επειδή η σάτιρά της έχει απομακρυνθεί από τον πνευματώδη λόγο των *Νεφελών* και από τη γελοιογράφηση ενός κωμικού Σωκράτη και έχει κάνει ένα βήμα προς την κατεύθυνση μιας γενικότερης κριτικής των ιδεών, κριτικής του περιεχομένου τους όπως και των συνεπειών τους. Ο Αριστοφάνης δεν είχε κανένα δισταγμό να υπογραμμίσει την καινοτομία των ιδεών του και αυτό κάνει με έμφαση στις *Εκκλησιάζουσες* (577-87)· αλλά αυτό το γεγονός δεν σημαίνει αναγκαστικά τίποτα περισσότερο από το ότι οι ιδέες αυτές δεν είχαν βρει εξαντλητική πραγμάτευση στην μέχρι τότε κωμωδία. Είναι δύσκολο να θεωρήσουμε ότι είχε κυκλοφορήσει μια εκδοχή των πλατωνικών ιδεών της *Πολιτείας* αρκετά νωρίς ώστε να μπορεί ο Αριστοφάνης να αντλήσει από αυτήν για τις *Εκκλησιάζουσές* του· από την άλλη πλευρά δεν υπάρχει καμιά σαφής αναφορά στην κωμωδία αυτή μέσα στο έργο του Πλάτωνα, ο οποίος πρέπει οπωσδήποτε να την γνώριζε. Αν υποθέσουμε ότι οι *Εκκλησιάζουσες* και η *Πολιτεία* είναι κατά βάση ανεξάρτητες επεξεργασίες μιας κοινής παρακαταθήκης ιδεών (ίσως δεν χρειάζεται να δεχθούμε μια χαμένη πραγματεία ενός άγνωστου συγγραφέα), το κύριο ενδιαφέρον από τη δική μας σκοπιά εξακολουθεί να το έχει το γεγονός ότι μια κωμωδία των αρχών του 4ου αιώνα χρησιμοποιεί αυτό το θέμα και το επεξεργάζεται έτσι ώστε να προσφέρει ψυχαγωγία.

1. Murray (1933) 188. Σύγκρινε ιδίως *Εκκλ.* 597 κ.ε. με *Πολ.* 416d-e· 657,673 κ.ε. με 464d· 610 κ.ε. με 423e, 457c-d· 635 κ.ε. με 461 c-d: Ussher (1973) xv-xx.

2. Το θέμα της γυναικείας εξουσίας είναι γνωστό από άλλα έργα, και ορισμένοι βλέπουν έναν πρόδρομο της *Λυσιστράτης* και των *Εκκλησιαζουσών* στο έργο του Φερεκράτη *Τυραννίς*: Ussher (1973) xv.

Η παράδοση των *Νεφελών* συνεχίζεται στην κωμωδία του 4ου αιώνα μετά τις *Εκκλησιάζουσες* και μπορούμε να την αναγνωρίσουμε σε κωμικές αναφορές στον Πλάτωνα, την Ακαδημία και σε άλλους φιλοσόφους και τους μαθητές τους[1]. Σε ένα απόσπασμα του Επικράτη έχουμε μια σκηνή, η οποία θυμίζει την περίφημη εκείνη περιγραφή του φροντιστηρίου του Σωκράτη[2]: σε αυτήν, ο Πλάτων διοργανώνει ένα σεμινάριο σχετικά με την ταξινόμηση των ζώντων οργανισμών –ζώων, δέντρων και φυτών– στο οποίο οι μαθητές του αντιμετωπίζουν προβλήματα ως προς την κολοκύθα και υπομονετικά επιστρέφουν στις πρώτες αρχές, όταν όλα τα άλλα έχουν αποτύχει. Η εικόνα που έχει ο απλός άνθρωπος για το διανοούμενο εύκολα σχηματίζεται από κάποιες άλλες αναφορές στον Πλάτωνα: ο σπουδαίος αυτός άνδρας συνοφρυώνεται όταν στοχάζεται, σηκώνοντας τα φρύδια του σαν τις κεραίες ενός σαλιγκαριού· περπατάει πάνω κάτω συλλογιζόμενος, φυσικά χωρίς κανένα σκοπό· ο διάλογος μαζί του είναι μάταια λόγια και ο ορισμός που δίνει στο αγαθό μπορεί να χρησιμοποιηθεί παροιμιακά για την ασάφεια[3]. Οι μαθητές του είναι μάλλον αδύνατοι και μαραζωμένοι σαν τους ημιθανείς συντρόφους του Σωκράτη[4]· αλλά ο γέρος ή ο νέος Ακαδημεικός μπορεί επίσης να είναι ένας κομψευόμενος, σαν τους κόλακες που συνόδευαν τους μεγάλους στοχαστές στη φιλοσοφική κωμωδία του Εύπολη *Κόλακες*, ή να είναι ένας έξυπνος νεαρός ρήτορας, σαν τον μοντέρνο νέο της εποχής του Αριστοφάνη[5].

Το χωρίο, το οποίο μόλις αναφέραμε σχετικά με τον πλατωνικό ορισμό του αγαθού (Άμφης 6 Κ), μπορεί να αποδειχθεί περαιτέρω χρήσιμο και από μια γενικότερη άποψη. Έχει ως εξής: "Αλλά τι καλό μπορείς να βρεις από αυτήν, αφέντη μου, είναι κάτι που το καταλαβαίνω ακόμη λιγότερο και από το αγαθό του Πλάτωνα". "Πρόσεχε τότε", λέει ο κύριος. Το πλαίσιο στο οποίο ανήκει αυτό το απόσπασμα είναι η γνωστή ιστορία όπου ένας άντρας πληροφορεί τον δούλο του ή το σύντροφό του (και συνεπώς το κοινό) για τη σχέση του με μια γυναίκα και αντιμετωπίζεται με δυσπιστία, με φράσεις λαϊκής σοφίας και την προσπάθεια να περάσει η όλη υπόθεση με ένα αστείο, πράγματα που είναι κοινές ανθρώπινες αντιδράσεις (και επομένως καλό υλικό

1. Για μια επισκόπηση, βλ. Webster (1970*b*) 50-6.

2. Επικράτης 11 Κ, πβ. Αρ. *Νεφέλες* 133 κ.ε.

3. Άμφης, *Δεξιδημίδης*, 13 Κ· Άλεξης, *Μεροπίς* 147 Κ· Άλεξης, *Παράσιτος* 180 Κ· Άμφης, *Αμφικράτης* 6 Κ-όλα αναφέρονται, μαζί με άλλα χωρία από τον Διογένη τον Λαέρτιο στον *Βίο Πλάτωνος* (3).26-8· σχετικά με τα "άσκοπα λόγια", πβ. Αρ. *Νεφέλες* 1485 με *Ταγηνιστές* 490 Κ και Εύπολης 352 Κ (παρατέθηκε παραπάνω σελ. 516).

4. Αριστοφών, *Πλάτων* 8 Κ, και Αρ. *Νεφέλες* 103, 504, 1112· *Όρνιθες* 1553 κ.ε.

5. Αντιφάνης, *Ανταίος* 33 Κ, με Εύπολης, *Κόλακες* 159 Κ (παραπάνω σ. 527 κ.ε.)· Έφιππος, *Ναυαγός* 14 Κ, και Αρ. *Ιππείς* 1375 κ.ε. (παραπάνω, σ. 525 με υποσημ. 2).

για τους δραματουργούς) σε τέτοιες καταστάσεις[1]. Όπως έχουμε δει προηγουμένως —και πρέπει να το σκεφτόμαστε διαρκώς—, η σημασία των διάφορων υπαινιγμών που υπάρχουν στην κωμωδία επηρεάζεται αποφασιστικά από τα συμφραζόμενά τους· αλλά αυτά είναι πολύ πιο δύσκολο να τα συναγάγουμε στα σωζόμενα αποσπάσματα από ό,τι στο παρόν παράδειγμα. Το στοιχείο της σάτιρας πάνω στον πλατωνικό ορισμό του αγαθού είναι ανάλαφρο και έξυπνο, όταν εμφανίζεται σαν κομμάτι μιας κουβέντας δούλου και αφέντη κι όταν η έμφαση στη σκηνή βρίσκεται αλλού. Δύο ερωτήματα ανακύπτουν. Πρώτον: εξετάζοντας σε όλο τους το εύρος τις κωμικές αναφορές στην τραγωδία, μπορούμε να αντιληφθούμε κάπως τη διαδικασία με την οποία ό,τι ξεκίνησε σαν σατιρική αναφορά διατηρήθηκε και εξελίχθηκε σε τμήμα του δραματικού ιστού της κωμωδίας· σε ποιό βαθμό (αναρωτιόμαστε) μπορεί να λεχθεί κάτι αντίστοιχο για τις σατιρικές αναφορές στον Πλάτωνα, τους Πυθαγόρειους και τους άλλους διανοούμενους; Και δεύτερον: σε ποιο βαθμό η κωμωδία παρακολουθεί τις εξελίξεις που σημειώνονται στη διάρκεια του 4ου αιώνα στη σκέψη πάνω στα πολιτικά, τα ηθικά, τα λογοτεχνικά και σε άλλα θέματα της ανθρώπινης δραστηριότητας; Προκειμένου να απαντήσουμε στο πρώτο ερώτημα, όπως δείχνει το παράδειγμά μας, θα πρέπει να γνωρίζουμε ποια είναι τα θεατρικά πρόσωπα που αναφέρονται σε φιλοσόφους ή διατυπώνουν ιδέες με ένα ευδιάκριτο φιλοσοφικό υπόβαθρο[2], καθώς και μέσα σε ποια δραματικά συμφραζόμενα γίνονται αυτές οι αναφορές· για μια πλευρά του δεύτερου ερωτήματος θα πούμε κάτι αργότερα.

Αλλά για να επιστρέψουμε ακόμη μια φορά στον Αριστοφάνη· είναι ενδιαφέρον και ίσως πραγματικά ενδεικτικό μιας τάσης στην εξέλιξη της κωμωδίας ότι στις *Εκκλησιάζουσες* η έννοια της κοινοκτημοσύνης προβάλλει επίσης και σε ένα στιγμιότυπο το οποίο, όπως έχει επισημανθεί, συνιστά την αρχαιότερη κωμική σκηνή που φέρνει σε άμεση αντιπαράθεση δύο γέρους. Έχουμε εδώ από τη μια πλευρά έναν άνδρα ο οποίος πειθήνια φέρνει όλα τα αγαθά του σπιτικού του και τα τακτοποιεί σύμφωνα με την τάξη μιας επίσημης πομπής με σκοπό να τα παραδώσει στο δημόσιο, και από την άλλη έναν σκεπτικιστή, ο οποίος βρίσκει κάθε λόγο να διστάζει, αλλά είναι πρόθυμος να πάει στο δημόσιο δείπνο: είναι οι πρόδρομοι κάποιων ζευγών της μενάνδρειας κωμωδίας, όπως ο Δημέας και ο Νικήρατος στη *Σαμία* ή ο Δημέας και ο Μικίων στους *Adelphoi*, όπως τους διασκεύασε ο Τερέντιος[3].

1. Παραδείγματα αποτελούν οι εναρκτήριες σκηνές των κωμωδιών *Δύσκολος* και *Μισούμενος* του Μενάνδρου και *Curculio* και *Pseudolus* του Πλαύτου.

2. Βλ. Webster (1970*b*) 54-5 και (1950) 195 κ.ε.

3. *Εκκλησιάζουσες* 728 κ.ε.· Webster (1970*b*) 13.

3. *Εκκλησιάζουσες* 728 κ.ε.· Webster (1970*b*) 13.

Ο Αθήναιος, όπως παρατηρήσαμε, δεν κουραζόταν να διαβάζει κωμωδίες του 4ου αιώνα (σ. 530 με σημ. 3). Ακόμη και μια γρήγορη ματιά σε μια έκδοση κωμικών αποσπασμάτων θα δείξει πόσο κυρίαρχο ρόλο παίζουν στις γνώσεις μας για την κωμωδία ανάμεσα στον Αριστοφάνη και τον Μένανδρο τα παραθέματα που ο Αθήναιος βάζει στο στόμα των λογίων του στη διάρκεια ενός συμποσίου που αποτελεί το θέμα των *Δειπνοσοφιστών*. Το φάσμα των θεμάτων της συζήτησης, μολονότι ευρύ, δεν είναι με κανένα τρόπο καθολικό: έτσι συμβαίνει να έχουμε σχετικά πλούσιο υλικό για ορισμένα θέματα τα οποία ο Αθήναιος θεωρούσε πρόσφορα για μια ακαδημαϊκή συζήτηση· θέματα όπως είναι οι μάγειροι, η ποικιλία των φαγητών, το κρασί, τα αγγεία του κρασιού και οι εταίρες· αλλά (ακόμη κι αν προσθέσουμε το υλικό μας και από τις άλλες πηγές) δεν θα έχουμε εκείνο το τυχαίο δείγμα κωμικών χαρακτήρων, μοτίβων και διαλόγου που θα προέκυπτε, αν η ίδια ποσότητα αρχαίου κειμένου είχε αποκτηθεί χάρη στις παπυρολογικές ανακαλύψεις, από μικρά αποσπάσματα αρχαίων αντιγράφων των κωμωδιών που θα όφειλαν τη διάσωσή τους στην τύχη. Η λέξη "απόσπασμα" μπορεί να σημαίνει περισσότερα από ένα πράγματα. Δύο σκέψεις γεννιούνται αμέσως. Από τη μιά πλευρά, το γεγονός ότι ο Αθήναιος είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για ορισμένα θέματα και ότι συγκέντρωσε τα σχετικά χωρία είναι ένας επιπλέον παράγοντας που πρέπει να λαμβάνουμε υπόψη κάθε φορά που διαπιστώνουμε μονοτονία και επανάληψη στην κωμωδία του 4ου αιώνα. Από την άλλη πλευρά ξέρουμε καλά ότι οι Έλληνες κωμικοί ποιητές, όπως και οι κωμικοί καλλιτέχνες άλλων εποχών, είχαν επίγνωση ότι τα οικεία θέματα (με ελάχιστα μόνο καινούργια στοιχεία) μπορούν να αποτελέσουν αποφασιστικό παράγοντα επιτυχίας. Με τη βοήθεια του υλικού που συγκέντρωσε ο Αθήναιος μπορούμε να μελετήσουμε με πληρότητα σχεδόν ορισμένα θέματα και τις παραλλαγές τους και να επιχειρήσουμε να διακρίνουμε ορισμένες εξελίξεις, οι οποίες θα μπορούσαν να φωτίσουν τα λιγότερο καλά μαρτυρημένα θέματα που μας αφορούν. Η μορφή του μαγείρου έχει μελετηθεί εξαντλητικά και μπορεί να μας χρησιμεύσει ως παράδειγμα[1].

Ο μάγειρος, ο οποίος προσλαμβάνεται σε γάμους και σε άλλες ξεχωριστές εορταστικές συγκεντρώσεις, ανήκει σε μια ομάδα ανθρώπινων τύπων που εμφανίζονται σε κωμωδίες με θέμα μια ερωτική πλεκτάνη. Το ίδιο το θέμα και ορισμένοι τουλάχιστον από αυτούς τους τυπικούς δραματικούς χαρακτήρες έχουν τους προδρόμους τους στον 5ο αιώνα· όμως δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι οι δυο γενιές κωμικών ποιητών μετά τον Αριστοφάνη είναι εκείνη η περίοδος όπου πρέπει να αναζητηθεί η βασική ανάπτυξη αυτού που

1. Έχουμε εξαντλητικές μελέτες από τον Giannini (1960) και τον Dohm (1964)· βλ. Handley (1965*a*) στο στ. 393 και ευρετήριο στο λήμμα cook, καθώς και Berthiaume (1982).

επρόκειτο να καταστεί, μέσω του Μενάνδρου και των άλλων ποιητών της Νέας Κωμωδίας, Ελλήνων και Ρωμαίων, μια από τις πιο γόνιμες μορφές της μυθοπλασίας.

Νέοι και γέροι εραστές, νεαρές και ηλικιωμένες εταίρες είναι δραματικοί χαρακτήρες που συναντήσαμε και σε προηγούμενα κεφάλαια[1]. Το παιχνίδι του ερωτικού κυνηγιού μπορεί να περιπλεχθεί με αντιζήλους, συνομήλικους ή όχι· για το ρόλο του βοηθού και του έμπιστου υπάρχουν οι δούλοι του σπιτιού ή ο παλιός δραματικός τύπος του στενού φίλου, ο παράσιτος[2]· ως εμπόδια μπορούν να εμφανιστούν σκληροί πατέρες ή αυταρχικές σύζυγοι· ο μάγειρος, ο προαγωγός και ο δανειστής, όλοι τους περιμένουν στα παρασκήνια για τη σειρά τους[3].

Στη διαμόρφωση τέτοιων θεατρικών χαρακτήρων ο συγκερασμός της πρωτότυπης παρατήρησης με τη λογοτεχνική κληρονομιά είναι γοητευτικός. Ορισμένες φορές μπορεί να αισθανόμαστε ότι το σατιρικό πορτρέτο ενός συγκεκριμένου ατόμου άσκησε ιδιαίτερη επιρροή στη διάπλαση ενός λογοτεχνικού τυπικού χαρακτήρα. Θέλοντας στους *Αχαρνείς* έναν αντίπαλο για τον ήρωά του, ο οποίος έχει συνάψει συνθήκη ειρήνης με τη Σπάρτη, ο Αριστοφάνης παρουσιάζει επί σκηνής έναν στρατιωτικό ηγέτη της εποχής του, τον Λάμαχο, με πλήρη πολεμική εξάρτυση και ένα υπερβολικά πλουμισμένο κράνος· ο Λάμαχος κομπορρημονεί και μαίνεται, αλλά άσκοπα, και για τις προσπάθειές του αυτές καταλήγει να σταλεί στη μάχη και να τραυματιστεί την ώρα που ο Δικαιόπολης γλεντά με γυναίκες και κρασί. Εδώ έχουμε το βασικό περίγραμμα ενός προσώπου και μιας ιστορίας, το οποίο μπορεί να εμπλουτιστεί και να τροποποιηθεί. Αλλά, φυσικά, ο Λάμαχος είναι ακόμη πολύ μακριά από τον τύπο του στρατιώτη στη λογοτεχνία. Ο φανφαρόνος στρατιωτικός που μας έρχεται στο νου (έχοντας ως πρότυπο τον *Miles gloriosus* του Πλαύτου) δεν είναι τακτικός αξιωματικός σαν τον Λάμαχο, αλλά ένας ευκαιριακός, ένας μισθοφόρος, αντίστοιχο του οποίου βρίσκουμε σε κάποιους Έλληνες εκείνης της εποχής που, σαν τον Ξενοφώντα και πολλούς ύστερα από αυτόν, αναζητούσαν την τύχη τους σε ξένους πολέμους, ένας τύπος που μπορεί να βρει στην παλιότερη λογοτεχνία κάποιους προδρόμους σαν τον περιπλανώμενο Ορέστη και το σύντροφό του Πυλάδη στον Αισχύλο, και ίσως ακόμη νωρίτερα στον Αρχίλοχο[4]. Ένα ελκυστικό στοιχείο της μισθοφορίας ήταν η

1. Παραπάνω, σ. 520 κ.ε. σχετικά με τους *Σφήκες* του Αριστοφάνη, την *Κοριαννώ* του Φερεκράτη και άλλα έργα· σ. 534 για τις *Εκκλησιάζουσες* 877 κ.ε.

2. Πβ. παραπάνω σ. 529 με υποσημ. 1.

3. Ο Webster (1970*b*) 63-7 δίνει μια σύντομη επισκόπηση με παραπομπές.

4. Πβ. Webster (1970*b*) 64, 132: Αρχίλοχος 1 κ.ε. West, Αισχ. *Χοηφόροι* 675 μαζί με Αντιφάνης, *Αθάμας* 16 Κ και τους τύπους τερακότας που καταγράφουν οι Webster-Green (1978) αρ. ΑΤ. 6-7.

αίγλη των μακρινών χωρών και των αυλών ξένων ηγεμόνων, κι αυτό αντανακλάται στην απίθανη ιστορία που αφηγείται ένας στρατιώτης στην κωμωδία του Αντιφάνη *Στρατιώτης* (202 Κ): "Πες μου, μείνατε πολύ στην Κύπρο;" "Όσο διάστημα κράτησε ο πόλεμος". "Πού ήσασταν κυρίως;" "Στην Πάφο· κι εκεί αξίζει πραγματικά να δεί κανείς κάτι πολύ εκλεπτυσμένο. Δεν θα το πίστευες". "Τι είναι;" "Ο βασιλιάς έχει περιστέρια που του κάνουν αέρα στο δείπνο...". (Φορούσε ένα άρωμα που τα προσέλκυε κι είχε σκλάβους που τα τρόμαζαν και τα έκαναν να φτερουγίζουν). Η εξέλιξη που οδήγησε από το σατιρικό πορτρέτο στον δραματικό τύπο δεν ήταν φυσικά κατ' ανάγκην ούτε ομαλή ούτε ομοιόμορφη. Στις κωμωδίες του 4ου αιώνα απαντούν σκόρπιες σατιρικές αναφορές σε στρατιώτες της εποχής (όπως παλιότερα στον Λάμαχο), αλλά η σάτιρα προσώπων είναι συνηθέστερη στην περίπτωση των εταιρών – κάτι ίσως όχι περίεργο, εφόσον οι γυναίκες αυτές αποτελούσαν τμήμα της καθημερινής ζωής της πόλης, πράγμα που δεν συνέβαινε με τους στρατιώτες[1]. Αλλά η νεαρή κοπέλα με τον εραστή της στις *Εκκλησιάζουσες* έχει ως απογόνους της τις ηρωίδες κωμωδιών που έχουν για θέμα τους μια ερωτική πλεκτάνη· και ακούμε για μια από αυτές στην *Υδρία* του Αντιφάνη (212 Κ):

> Ο άντρας στον οποίο αναφέρομαι έμενε δίπλα σε μια νεαρή κοπέλα, μια εταίρα, και την ερωτεύτηκε με την πρώτη ματιά· εκείνη ήταν γεννημένη από ελεύθερους γονείς, αλλά δεν είχε συγγενείς, κανέναν να τη φροντίζει -ήταν μια καλή κοπέλα με έναν χρυσό χαρακτήρα, μια εταίρα με την πραγματική σημασία, μια φίλη δηλαδή, όταν όλες οι άλλες καταστρέφουν το καλό τους όνομα με την κακή τους συμπεριφορά.

Η τυπολογία των δραματικών χαρακτήρων που μπορεί να συνταχθεί από τα αποσπάσματα συμπληρώνεται από απεικονίσεις προσωπείων, υποκριτών και δραματικών σκηνών σε έργα τέχνης, τα οποία μας δίνουν πολύ πληρέστερες πληροφορίες για την κωμωδία του 4ου αιώνα από ό,τι για αυτήν του 5ου[2]. Έχοντας πει αρκετά για να προβάλουμε τη συνέχεια των κωμικών παραδόσεων, θα πρέπει επίσης να αναγνωρίσουμε ότι παράλληλα με την καλλιέργεια της μυθολογικής κωμωδίας, οι δραματουργοί του 4ου αιώνα ήταν τολμηροί καινοτόμοι στο είδος του δράματος που απεικονίζει την καθημερινή ζωή, στη δημιουργία της κωμικής μυθοπλασίας. Είναι δύσκολο να εκτιμήσουμε σωστά το έργο τους, επειδή αναπόφευκτα, εξαιτίας της έλλειψης συνεχόμενων ελλη-

1. Webster (1970*b*) 63 κ.ε. Βλ. επίσης παραπάνω σ. 509 σχετικά με τον Τίμωνα τον Αθηναίο ως αρχετυπικό μισάνθρωπο.

2. Webster-Green (1978) με τα συμπληρώματα που δημοσιεύτηκαν κατά καιρούς στο *B.I.C.S.*· πβ. σ. 529 υποσημ. 2 παραπάνω.

νικών κειμένων, έχουμε την τάση να τους αντιμετωπίζουμε ως συνεχιστές της εποχής του Αριστοφάνη και ως προάγγελους του Μενάνδρου. Υπάρχει ένα χωρίο του Αντιφάνη το οποίο μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να φωτίσει κάπως τις λογοτεχνικές αρχές που ανέπτυσσε η κωμική μυθοπλασία και ίσως μας οδηγήσει σε κάποιο συμπέρασμα.

Η μακρόχρονη δραματική σταδιοδρομία του Αντιφάνη αρχίζει ένα περίπου χρόνο μετά το θάνατο του Αριστοφάνη, στα μέσα της δεκαετίας του 380, και τερματίζεται στην Ολυμπιάδα 334/331 π.Χ., δέκα ή περισσότερα χρόνια πριν από την πρώτη θεατρική εμφάνιση του Μενάνδρου. Το απόσπασμα 191, το οποίο δυστυχώς είναι αχρονολόγητο, μας διασώζει τμήμα ενός λόγου για τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ένας κωμωδιογράφος σε σύγκριση με εκείνες ενός τραγικού ποιητή· και είναι πειστική η υπόθεση ότι ο τίτλος του έργου, *Ποίηση,* δείχνει ότι ήταν μια προλογική ρήση που την απαγγέλλει η προσωποποιημένη μορφή της ίδιας της ποίησης. Σαν σημείο των καιρών μπορούμε να αναφέρουμε παρεμπιπτόντως ότι τα προβλήματα της δραματουργίας αποτελούν ένα θέμα το οποίο ο ποιητής του 5ου αιώνα θα πραγματευόταν, όπως έκανε και ο Αριστοφάνης, χρησιμοποιώντας το χορό στην παράβαση ως φερέφωνο των προσωπικών του απόψεων[1]. Η Ποίηση (αν όντως είναι η Ποίηση) εκφράζει τις απόψεις του Αντιφάνη στο απόσπασμά μας:

> Η τραγωδία είναι ένα τυχερό είδος ποίησης από κάθε άποψη. Οι υποθέσεις της, καταρχήν, είναι γνωστές στους θεατές πριν ακόμα ακούσουν τον πρώτο στίχο· το μόνο που έχουν να κάνουν οι ποιητές είναι να τις υπενθυμίσουν. Ας υποθέσουμε ότι λέω μόνο το όνομα Οιδίπους – εκείνοι ξέρουν τα υπόλοιπα: πατέρας του ο Λάιος· μητέρα του η Ιοκάστη· ποιες ήταν οι κόρες του και ποιοι οι γιοι του· τι έκανε και τι θα υποστεί. Ή ας πάρουμε την περίπτωση του Αλκμαίωνα... [την οποία εμείς εδώ παραλείπουμε εν μέρει επειδή το κείμενο δεν είναι σαφές]... κι έπειτα όταν δεν έχουν τίποτα πια να πουν και τα έργα τους είναι τελείως στεγνά, σηκώνουν το γερανό (*μηχανή*), σαν να σηκώνουν ένα δάχτυλο, κι οι θεατές ικανοποιούνται. Εμείς αυτό δεν μπορούμε να το κάνουμε. Τα πάντα πρέπει να τα επινοήσουμε: νέα ονόματα, τι συνέβη στο παρελθόν, την παρούσα κατάσταση, την αρχή και το τέλος. Αν ένας Χρέμης ή ένας Φείδων παραλείψει κάτι από αυτά, με σφυρίγματα τον διώχνουν από τη σκηνή, ενώ ο Πηλέας σας ή ο Τεύκρος σας μπορούν να τα παραλείψουν.

Για την ερμηνεία αυτού του χωρίου είναι απαραίτητο να επισημάνουμε ότι δεν πρέπει να το αντιμετωπίσουμε σαν ένα άρθρο για το θέατρο και το θεατρικό κοινό του 4ου αιώνα. Τα όσα λέει ο Αντιφάνης σχετικά με την

1. Λ.χ. *Ιππείς* (σ. 477 παραπάνω)· πβ. Sifakis (1971) 38 κ.ε.

τραγωδία και την κωμωδία είναι ορθότερο να τα εκλάβουμε ως διαφημιστικό μήνυμα για το είδος του έργου που παρουσιάζει παρά ως ντοκουμέντο. Ύστερα από αυτή την επισήμανση, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι γράφει για ένα κοινό που θέλει να έχει αίσθημα οικειότητας με το θέατρό του. Υπάρχουν αναφορές στις συγκεκριμένες συνθήκες μιας παράστασης, στην περίπτωση του *ἀπὸ μηχανῆς θεοῦ* που δίνει τη λύση σε μια τραγωδία, και των σφυριγμάτων που συνοδεύουν μια αποτυχημένη κωμωδία. Ο Οιδίπους, ο Αλκμαίων και οι άλλοι τραγικοί ήρωες αναφέρονται με οικειότητα, όπως στην εποχή μας θα μπορούσε να αναφερθεί ο Άμλετ ή η Έντα Γκάμπλερ· αλλά δεν χρειάζεται να παρακολουθήσουμε τον Αντιφάνη κι όταν υποστηρίζει ότι μια ερώτηση για το όνομα του πατέρα του Οιδίποδα θα έβρισκε οπωσδήποτε απάντηση από το σύνολο των θεατών[1]. Αυτό που μας ενδιαφέρει κυρίως είναι ο τρόπος που συλλαμβάνει την κωμωδία· την αντιλαμβάνεται σαν μια καλλιτεχνική μυθοπλαστική σύνθεση με επινοημένη υπόθεση, η οποία πρέπει να έχει κάτι παραπάνω από αυτό: πρέπει να έχει μια οργανωμένη πλοκή, με αρχή, μέση (το παρόν του έργου) και τέλος, με συνοχή και λογική συνέπεια· γιατί η έλλειψη συνοχής (όπως λέει αυτοαμυνόμενος στη φιλοφρόνησή του προς το κοινό) θα αντιμετωπιστεί με ζωηρές αποδοκιμασίες· παράλληλα τα πρόσωπα του έργου —όσο ιδιάζουσες κι αν είναι οι καταστάσεις τους— πρέπει να είναι άνθρωποι με ονόματα που έχει επινοήσει ο ποιητής – στην πραγματικότητα, όπως δείχνουν τα δύο παραδείγματα, η επινόηση ονομάτων ήταν απλώς επιλογή από μια κοινή παρακαταθήκη.

Ο Αντιφάνης, όπως αναφέρθηκε, είναι πιθανόν ότι αρχίζει τη θεατρική σταδιοδρομία του γύρω στο τέλος της ζωής του Αριστοφάνη· αλλά οι απόψεις που εκφράζει στο παραπάνω απόσπασμα για την κωμωδία, την οποία αντιλαμβάνεται σαν μια οργανική σύνθεση με φανταστικά πρόσωπα, πλησιάζουν πολύ κάποιες αριστοτελικές αρχές για τη δραματική σύνθεση και είναι πιθανόν ότι είχε επηρεαστεί από αυτές· προαγγέλλει, τουλάχιστον στα βασικά του σημεία, αυτό που βρίσκουμε στον Μένανδρο. "Η ποίηση", λέει ο Αριστοτέλης "θέλει να εκφράσει το καθολικό, ενώ η ιστορία το ειδικό" (*Ποιητική* 1451b6 κ.ε.) Η διάκριση που τον ενδιαφέρει είναι ανάμεσα στον τρόπο με τον οποίο είναι πιθανόν ή αναγκαίο να ενεργήσει ένας τύπος ανθρώπου και στο συγκεκριμένο άτομο: "αυτό που ο Αλκιβιάδης έκανε ή έπαθε". "Στην κωμωδία", συνεχίζει, "αυτό ήδη έχει γίνει φανερό. Γιατί οι κωμικοί ποιητές συνθέτουν τις υποθέσεις τους από πιθανά γεγονότα κι ύστερα προσθέτουν ονόματα που συμβαίνει να σκεφτούν". Αναρωτιέται κανείς σε ποιο βαθμό η αριστοτελική θεωρία βασίστηκε στην πρακτική των κωμωδιογράφων, προτού επηρεαστούν αυτοί με τη σειρά τους από τις φιλοσοφικά διατυπωμένες αρχές της

1. Κατά τον Αριστοτέλη (*Ποιητική* 1451b25), ακόμα και τα πιο γνωστά θέματα των τραγωδιών είναι γνωστά μόνο σε λίγους, αλλά προσφέρουν απόλαυση σε όλους.

Ποιητικής.

Ο ανώνυμος συγγραφέας της πραγματείας *Περί κωμωδίας*, τον οποίο παραθέσαμε στην αρχή του κεφαλαίου για τον αριθμό των έργων που αποδίδει στην περίοδο της Μέσης Κωμωδίας, έχει να πει τα εξής για τον χαρακτήρα της: "Οι ποιητές της Μέσης Κωμωδίας δεν επιδίωξαν το ποιητικό ύφος· προχώρησαν μέσα από την καθημερινή ομιλία, και οι αρετές τους είναι αυτές του πεζού λόγου – στα έργα τους υπάρχει λίγη ποίηση. Αυτό που όλοι τους προσέχουν είναι οι υποθέσεις τους"[1]. Αν ισχύει αυτό, δεν είναι περίεργο το γεγονός ότι τα έργα τους δεν προσφέρονται για όσους θέλουν να συλλέξουν πολύχρωμα λογοτεχνικά άνθη και ότι μπορεί να δίνουν εντύπωση μονοτονίας, ιδίως αν συνεκτιμήσουμε τη διαπίστωση ότι οι συγγραφείς που παραθέτουν αποσπάσματα έργων της Μέσης Κωμωδίας καθόλου δεν φροντίζουν, παρά μόνο παρεμπιπτόντως, να καταδείξουν τις καθαυτό δραματικές αρετές των έργων που χρησιμοποιούν. Μια βάση για τη σύνθεση της πλοκής, όπως έχουμε δει, βρίσκεται στη μυθολογική κωμωδία, με τις ήδη γνωστές ιστορίες και τους ήρωές τους. Αλλά για το σχέδιο των έργων που είχαν σαν ήρωες ανθρώπινους τύπους στηριζόμαστε σε ανασυνθέσεις από λατινικές διασκευές και από την περισσότερο παραδοσιακή πλευρά της μενάνδρειας κωμωδίας. Οι *Menaechmi* του Πλαύτου, μια χαρακτηριστική κωμωδία παρεξηγήσεων, μαζί με τον *Amphitruo* και (ας πούμε) την *Ασπίδα* του Μενάνδρου μπορούν να μας δώσουν μια ιδέα των τρόπων με τους οποίους οι ποιητές της εποχής μας έμαθαν να επεξεργάζονται κωμικές καταστάσεις· και η ύπαρξη τίτλων όπως *Όμοιοι* (του Αντιφάνη και άλλων κωμικών) και *Δίδυμοι* ή *Δίδυμαι* (Αναξανδρίδης, Αντιφάνης, Άλεξης και άλλοι) δείχνουν ότι δεν έχουμε να κάνουμε με μεμονωμένες περιπτώσεις[2].

Μια από τις πιο γόνιμες τεχνικές της μυθολογικής κωμωδίας -τεχνική της οποίας πρέπει να παραδεχτούμε ότι πρόδρομος υπήρξε ο Ευριπίδης- ήταν να θέσει τους μηχανισμούς της πλοκής και τα κίνητρα των χαρακτήρων στο σκληρό φως του κόσμου στον οποίο ζούμε, στα μέτρα των κοινών ανθρώπων, ή μάλλον, όπως το θέτει ο Αριστοτέλης, «των ανθρώπων που είναι κατώτεροι από μας"[3]. Αν το παραδοσιακό περίγραμμα της πλοκής και ο παραδοσιακός τύπος συμπεριφοράς, ανεξάρτητα από το αν είναι προϊόν εξωτερικής θεϊκής επέμβασης ή εσωτερικής πεποίθησης, επρόκειτο να υποστεί διάβρωση ή παραμόρφωση, ήταν απαραίτητη μια ενίσχυση, κάποιο νέο μέτρο πιθανής ή αποδεκτής ανθρώπινης συμπεριφοράς. Τό μέτρο αυτό ήρθε μαζί με το αυξανόμενο ενδιαφέρον του 4ου αιώνα για τον άνθρωπο και τις διαπροσωπικές σχέσεις – με μια λέξη, με την επιστήμη που ονομάστηκε ηθική. Λεπτές

1. Ανών. *Περί κωμωδ.* II. 49-52 Kaibel, III. 42-5 Koster.
2. Για συζήτηση των *Menaechmi* από την άποψη αυτή βλ. Webster (1970*b*) 67 κ.ε.
3. Αριστ., *Ποιητ.* 1448a 16 κ.ε.

διακρίσεις ανάμεσα στα κίνητρα και τον χαρακτήρα του ανθρώπου είναι το κοινό έδαφος των φιλοσόφων του όψιμου 4ου αιώνα και των υψηλότερων κορυφών της κωμωδίας των ηθών, τη δημιουργία της οποίας την πιστώνουμε στο ενεργητικό του Μενάνδρου.

11. Ο ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ ΚΑΙ Η ΝΕΑ ΚΩΜΩΔΙΑ

Η *Περικειρομένη* του Μενάνδρου οφείλει τον τίτλο της στο περιστατικό με το οποίο αρχίζει η δράση: τα μαλλιά της κοπέλας τα έκοψε ο άνδρας με τον οποίο συζεί, ένας νεαρός Κορίνθιος μισθοφόρος σε μια έκρηξη οργής, όταν έμαθε ότι άφησε να τη φιλήσει ένας άλλος άντρας. Εκείνη τότε τον εγκαταλείπει. Εδώ παραθέτουμε ένα τμήμα της συζήτησης ανάμεσα στο στρατιώτη, τον Πολέμωνα, κι ένα γείτονα φίλο του, τον Πάταικο[1].

Πολ.: Πάντα της φερόμουν σαν νάταν νόμιμη γυναίκα μου.
Πατ.: Μην φωνάζεις. Ποιος σου την έδωσε;
Πολ.: Ποιος; η ίδια.
Πατ.: Εντάξει· είναι πιθανόν ότι τότε της άρεσες, ενώ τώρα έπαψες να της αρέσεις· και σε άφησε επειδή δεν της φερόσουν όπως πρέπει.
Πολ.: Τι είναι αυτά που λες!

Ο Πολέμων πληγώνεται βαθιά από αυτό και διόλου δεν πείθεται ότι με τη βία τίποτα δεν θα καταφέρει. Η κοπέλα δεν έχει άλλο κύριο από τον εαυτό της, και, αν τη θέλει πίσω, το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να προσπαθήσει να την πείσει· τον άντρα που τη φίλησε, αν τον βρει, μπορεί να τον πάει στα δικαστήρια, αλλή η χρήση βίας θα έφερνε αντίθετα τον Πολέμωνα στη θέση του κατηγορουμένου. "Η Γλυκέρα με άφησε, Πάταικε, με εγκατέλειψε η Γλυκέρα", αυτό παραμένει το συντριπτικό γεγονός για τον Πολέμωνα· και (επιμένει) ο Πάταικος πρέπει να πάει και να μεσολαβήσει για χάρη του. "Αν ποτέ της έκανα κάτι κακό... αν δεν την αγαπώ και δεν τη τιμώ... μόνο να έβλεπες τα πράγματά της..." Σε αυτό το σημείο ο Πάταικος προβάλλει αντιρρήσεις, αλλά τελικά πείθεται. Μέσα στα ρούχα και τα χρυσαφικά της κοπέλας, τα οποία για τον Πολέμωνα αποτελούν απόδειξη της γενναιοδωρίας του, ο Πάταικος θα βρει τα κοσμήματα που είχε από μωρό, και με αυτά θα ανακαλύψει ότι είναι κόρη του. Την είχε εγκαταλείψει μαζί με τον δίδυμο αδελφό της, όταν η μητέρα τους πέθανε μετά τον τοκετό κι ο ίδιος έχασε την περιουσία του σε ένα ναυάγιο. Ο δίδυμος αδελφός της είναι αυτός που προκάλεσε την όλη αναστάτωση: είναι ο άνδρας τον οποίο είδαν να φιλά τη Γλυκέρα. Είχαν μεγαλώσει χωριστά και, μολονότι αυτός δεν ήξερε ποια ήταν, εκείνη είχε μάθει γι' αυτόν. Από αυτές τις περίπλοκες καταστάσεις μπορούμε να είμαστε

1. *Περικειρ.* 239-43 (489-93 Sandbach) κ.ε.

βέβαιοι ότι θα οδηγηθούμε τελικά στη συμφιλίωση και το γάμο.

Όλα αυτά φαίνονται πολύ μακριά από τον Αριστοφάνη, με τον Τρυγαίο του στην *Ειρήνη*, που πετάει για τον ουρανό πάνω σε ένα σκαθάρι προκειμένου να πετύχει τον τερματισμό του πολέμου, ή με την Πραξαγόρα στις *Εκκλησιάζουσες* που γεμίζει την Εκκλησία του Δήμου με γυναίκες ντυμένες άντρες για να επιβάλει την κοινωνική της επανάσταση. Αλλά οι καιροί έχουν αλλάξει. Το πρώτο έργο του Μενάνδρου, η χαμένη *Οργή*, αν είναι σωστοί οι υπολογισμοί μας, διδάχθηκε το 321 π.Χ., μια εκατονταετία μετά τη διδασκαλία της *Ειρήνης*· κι ο θάνατός του, γύρω στα 50, στα 292/1 απέχει σχεδόν έναν αιώνα από τις *Εκκλησιάζουσες*. Ένα τυπικό στοιχείο της Νέας Κωμωδίας, της κωμωδίας του Μενάνδρου και των συγχρόνων του, είναι η τοποθέτηση της δράσης του έργου στον οικείο χώρο των ενδοοικογενειακών σχέσεων και η κυρίαρχη θέση μέσα σε αυτό μιας ερωτικής ιστορίας, που μπορεί να ποικίλλει από την πλεκτάνη με την οποία ένας νεαρός αποκτά τη γυναίκα που επιθυμεί ως τις διενέξεις ενός ζεύγους και τη συμφιλίωσή τους, όπως στην *Περικειρομένη*. Είναι χαρακτηριστικό για τον Μένανδρο το γεγονός ότι βρήκε σ' αυτό τον οικογενειακό κόσμο, που απασχολεί τις σκέψεις και τα όνειρα τόσων ανθρώπων στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής τους, το υλικό για μια μορφή ψυχαγωγίας η οποία παράλληλα με τη διασκέδαση θα πρόσφερε στο κοινό της την ευκαιρία να σκεφτεί σοβαρά. Η ισορροπία είναι ευαίσθητη. Ο πεισματάρης και εγωιστής Πολέμων μπορεί να μας προκαλεί το γέλιο, όταν βρίσκει το δάσκαλό του στον ήσυχο και πολιτισμένο Πάταικο· αλλά κι αν συμβαίνει αυτό, γελάμε ήρεμα, γιατί από μια άποψη γελάμε με τους εαυτούς μας, με συναισθήματα που θα μπορούσαμε να παραδεχτούμε ότι νιώσαμε ή θα αναγνωρίζαμε στους συγγενείς και φίλους μας. Η θέση της Γλυκέρας σύμφωνα με το νόμο και τα δεδομένα του 4ου αιώνα ήταν διαφορετική, όπως εξηγούν οι σχολιαστές, από εκείνη που θα είχε στην Αγγλία του 20ου αιώνα ή σε πολλές άλλες σύγχρονες κοινωνίες, αλλά θα ήταν υπερβολική μια ερμηνεία που θα αντιμετώπιζε το έργο σχεδόν σαν ένα μανιφέστο των δικαιωμάτων της γυναίκας· το σοβαρό μήνυμα του έργου δεν είναι ρητά διατυπωμένο, αλλά —κι αυτό είναι χαρακτηριστικό για τον Μένανδρο— εντυπώνεται στην πλοκή κι έγκειται στη διαπίστωση ότι στις ανθρώπινες σχέσεις υπάρχουν ορισμένα κριτήρια για την ορθή συμπεριφορά που μπορεί να αφορούν σε στοιχεία βαθύτερα από τις επιφανειακές αντιδράσεις του ενός προσώπου απέναντι στο άλλο.

Ο κώδικας του Καΐρου με έργα του Μενάνδρου δημοσιεύθηκε το 1907. Μας πρόσφερε, για πρώτη φορά, μεγάλα κομμάτια των *Επιτρεπόντων* ("Αυτών που υποβάλλουν την υπόθεσή τους σε διαιτησία"), της *Περικειρομένης* και της *Σαμίας* –τριών δραμάτων των οποίων γνωρίζαμε ως τότε 20 περίπου στίχους από αποσπάσματα που είχαν ταυτιστεί–, ένα μεγάλο μέρος της αρχής του Ήρωα και κάποια

μικρότερα αποσπάσματα[1]. Αυτό το σώμα κειμένων, που ανερχόταν σε 1600 περίπου στίχους, αποτέλεσε τη βάση της μελέτης του Μενάνδρου για την επόμενη πεντηκονταετία. Σε αυτό ήρθε να προστεθεί ένας αριθμός από ενδιαφέροντα μικρότερα ευρήματα, που σε ορισμένες περιπτώσεις δεν ήταν δυνατόν να ταυτιστούν με βεβαιότητα και μερικά εξακολουθούν να παραμένουν αταύτιστα. Από αυτό το υλικό μπόρεσε για πρώτη φορά ο σύγχρονος κόσμος να σχηματίσει μια άμεση εντύπωση της δραματικής τέχνης του ποιητή σε θέματα όπως ο χειρισμός του διαλόγου, η συνάρθρωση της πλοκής από τις επιμέρους ακολουθίες σκηνών και η διαγραφή των δραματικών χαρακτήρων[2]. Συγχρόνως, η ανακάλυψη εκτενών αποσπασμάτων ελληνικού κειμένου έδωσε μια νέα ώθηση στη συγκριτική μελέτη του Μενάνδρου και των συγχρόνων του με τις λατινικές διασκευές των κωμωδιών τους από τον Πλαύτο, τον Τερέντιο και άλλους ποιητές, τα έργα των οποίων δεν είχαν την τύχη να σωθούν[3]. Δημιουργήθηκαν τώρα νέοι λόγοι που κινούσαν το ενδιαφέρον για τη μελέτη του σχετικού με τη Νέα Κωμωδία πλούσιου εικαστικού υλικού. Πρόκειται για απεικονίσεις σκηνών από τις κωμωδίες, υποκριτών και προσωπείων, που απαντούν σε μια ποικιλία καλλιτεχνικών μορφών —τερακότες, χάλκινα αγαλματίδια, μωσαϊκά, έργα ζωγραφικής, γλυπτά, κοσμήματα—· τα έργα αυτά παράγονταν για μια περίοδο αρκετών αιώνων και προορίζονταν για τους θαυμαστές της ελληνικής κωμωδίας σε όλα τα μέρη του ελληνορωμαϊκού κόσμου[4]. Ένα δεύτερο στάδιο αυτής της ιστορίας ορίζεται σύντομα, με ένα και μοναδικό γεγονός: τη δημοσίευση το 1959 του κώδικα του Bodmer στη Γενεύη, που περιλάμβανε κι ένα ουσιαστικά ακέραιο έργο, τον *Δύσκολο* ή *Μισάνθρωπο*. Το τρίτο στάδιο, τα είκοσι έτη που ακολούθησαν, δεν μας έχει ως τώρα προσφέρει άλλο ακέραιο δράμα, αλλά αποδείχτηκε ότι το πρώτο και το τελευταίο από τα τρία έργα του κώδικα του Bodmer, των οποίων η αρχή και το τέλος αντίστοιχα έχουν χαθεί, είναι η *Σαμία* και η *Ασπίδα*. Το παπυρικό κείμενο δημοσιεύθηκε συμπληρωμένο από τα μέχρι τότε γνωστά αποσπάσματα των δύο αυτών κωμωδιών και μας έδωσε τις τρεις τελευταίες πράξεις της *Σαμίας* με τμήματα των δύο πρώτων και τις δύο πρώτες πράξεις της *Ασπίδας*

1. Οι Gomme-Sandbach (1973) 39 κ.ε., και 50 κ.ε. δίνουν περιγραφές και καταλόγους των παπύρων. Αργότερα δημοσιεύθηκε και μια νέα φωτογραφική έκδοση του κώδικα του Καΐρου με πρόλογο του Koenen (1979).

2. Φυσικά πολλές καλές και ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για τον Μένανδρο και τη Νέα Κωμωδία είχαν γίνει και πριν το 1907: βλ. (λ.χ.) Lefèvre (1979) που παραθέτει σχόλια του Goethe και του A.W. von Schlegel, και Leo (1895) 111.

3. O Fraenkel (1922) παραμένει υποδειγματικός σε αυτόν τον τομέα.

4. Λ.χ. Robert (1911)· ο Webster (1969) παραθέτει έναν εκτενή κατάλογο, μια αναθεωρημένη μορφή του οποίου βρίσκεται υπό προετοιμασία.

με την αρχή της τρίτης και κάποια άλλα αποσπάσματα του έργου[1]. Ανάμεσα σε άλλες ανακαλύψεις της δεκαετίας του '60 και του '70 βρίσκονται μεγάλα τμήματα του *Μισούμενου* (1965 κ.ε.)[2], του *Σικυώνιου* (-*ων*) (1965) και εκατό και κάτι στίχοι από τον *Δις εξαπατώντα* (1968)· από τους τελευταίους πολλοί έχουν υποστεί μεγάλες φθορές, αλλά αποτελούν το εκτενέστερο κείμενο που διαθέτουμε για άμεση σύγκριση με τη λατινική του διασκευή -στη συγκεκριμένη περίπτωση με ένα τμήμα της κωμωδίας *Bacchides* του Πλαύτου (494 κ.ε.). Ενώ συνεχιζόταν η μελέτη αυτών των κειμένων ήρθε στο φως μια εξαιρετικά σημαντική σειρά μωσαϊκών με σκηνές κωμωδιών του Μενάνδρου, τα οποία ανακαλύφθηκαν σε ένα οίκημα του δεύτερου μισού του 3ου αιώνα μ.Χ. στη Χωράφα της Μυτιλήνης· είναι ένα γοητευτικό εύρημα που ήρθε να συμπληρώσει τα όσα ήδη γνωρίζαμε από τους παπύρους και να προσφέρει στην έρευνα νέες δυνατότητες προκειμένου να αναγνωρίσουμε από το σύνολο των εικαστικών έργων που μας έχουν διασωθεί ακόμη περισσότερες απεικονίσεις των περίφημων σκηνών της κωμωδίας[3].

Αυτή η ανασκόπηση των πρόσφατων ανακαλύψεων δεν είναι περιττή, αφού μας δείχνει πόσο μεγάλες μεταβολές υφίσταται διαρκώς η βάση της σύγχρονης μελέτης του Μενάνδρου[4]. Η έντονη επίδραση που ασκεί το εντελώς καινούργιο συμπληρώνεται από την πρόκληση να αναθεωρήσουμε όσα γνωρίζαμε ή πιστεύαμε ότι γνωρίζουμε στο παρελθόν. Τρία ερωτήματα ανακύπτουν αμέσως: Πόσο μεγάλο τμήμα του μενάνδρειου έργου διαθέτουμε πλέον; Είναι πιθανόν να έχουμε νέες ανακαλύψεις; Τα μέχρι τώρα ευρήματα επηρεάζουν και τη μελέτη των άλλων ποιητών της Νέας Κωμωδίας; Ο W. G. Arnott πρόσφατα υπολόγισε ότι το σωζόμενο στα ελληνικά τμήμα του μενάνδρειου έργου καλύπτει κάτι λιγότερο από το 8% της συνολικής παραγωγής του ποιητή[5]. Αυτό θα μας έδινε έναν αριθμό της ίδιας τάξης με το ποσοστό του σοφόκλειου έργου που έχει διασωθεί· για τον Αριστοφάνη μπορούμε ίσως να υπολογίσουμε ότι έχουμε 25-30% του συνολικού έργου που ήταν γνωστό στους βιβλιοθηκάριους της Αλεξάνδρειας. Αλλά η πραγματικότητα είναι από μια

1. Στην *Ασπίδα* ανήκουν και 87 στίχοι που πρωτοδημοσιεύτηκαν το 1913 και ήταν γνωστοί παλιότερα ως *Comoedia Florentina*· οι παραπομπές σε στίχους της *Σαμίας* που βρίσκουμε στα δημοσιευμένα πριν από το 1969 βιβλία, αφορούν στους 341 στίχους του κώδικα του Καΐρου.

2. Gomme-Sandbach (πβ. σ. 602 υποσημ. 1) κάτω από τα σύμβολα Ι, Ο10, Ο11· και πρόσθεσε Ο19-Ο22, που είναι, αντιστοίχως, οι *P.Oxy.* XLVIII 3368-71· για σχετική συζήτηση βλ. Turner (1973) 15-21, 48-50 και (1978).

3. Charitonidis-Kahil-Ginouvès (1970).

4. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Arnott (1975) και (1979) xxvi-xxx, xlvii-lii· Handley (1979)· Luppe (1980).

5. Arnott (1979) xxx.

άποψη καλύτερη και από μια άλλη χειρότερη από αυτήν που υποδηλώνουν οι αριθμοί. Είναι χειρότερη από την άποψη ότι έχουμε μόνο ένα ακέραιο δράμα του Μενάνδρου στα ελληνικά· και καλύτερη εφόσον μας σώζονται 8 (ίσως και περισσότερα) λατινικά έργα του Πλαύτου και του Τερέντιου τα οποία είναι διασκευές κωμωδιών του Μενάνδρου. Ο κατάλογος αυτών των έργων (με τους ελληνικούς τίτλους σε παρένθεση) έχει ως εξής:

Πλαύτος: *Aulularia* (*Ἄπιστος* ή άλλο έργο)· *Bacchides* (*Δις εξαπατών*)· Cistellaria (*Συναριστώσαι*)· *Stichus* (*Αδελφοί* α΄).
Τερέντιος: *Andria* (*Ανδρία* με προσθήκες από την *Περινθία*)· *Heauton Timoroumenos* (*Εαυτόν τιμωρούμενος*)· Eunuchus (*Ευνούχος* με προσθήκες από τον *Κόλακα*)· *Adelphoe* (*Αδελφοί* β΄, με μια σκηνή από τους *Συναποθνήσκοντες* του Διφίλου)[1].

Σύμφωνα με έναν συντηρητικό υπολογισμό (που δεν περιλαμβάνει πολλά αναπόδεικτης ταυτότητας κείμενα) γνωρίζουμε πλέον περισσότερα από 50 αρχαία αντίγραφα έργων του Μενάνδρου. Η έκτασή τους κυμαίνεται από αυτή των κωδίκων του Bodmer και του Καΐρου ως τα λίγα μόνο γράμματα των σπαραγμάτων· και χρονολογικά εκτείνονται από τον 3ο π.Χ. αιώνα ως τον 6ο και ίσως 7ο αιώνα μ.Χ.: ο Μένανδρος είναι άλλωστε ένας από τους καλύτερα εκπροσωπούμενους στους παπύρους συγγραφείς[2]. Συνεπώς, εφόσον συνεχίζεται η δημοσίευση παπυρικών συλλογών, υπάρχουν πολλές πιθανότητες να αναγνωρίσουμε και σε αυτές αποσπάσματα έργων του Μενάνδρου· ακόμη, νέες μέθοδοι αποσυγκόλλησης των θηκών που περιβάλλουν τις μούμιες προκειμένου να ανακτήσουμε γραμμένους παπύρους προσφέρουν ευοίωνες προοπτικές για το μέλλον[3]. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι, μολονότι σε ορισμένους από τους παπύρους της ύστερης ελληνικής κωμωδίας δεν φαίνεται —με βάση υφολογικά ή άλλα κριτήρια— να αντιπροσωπεύονται έργα του Μενάνδρου, πολύ λίγοι μόνο μπορούν με βεβαιότητα να αναγνωριστούν ως αντίγραφα έργων άλλων συγγραφέων αυτού του λογοτεχνικού είδους[4]. Μπορεί βέβαια, αν ανακαλυφθούν αρκετοί πάπυροι της ελληνιστικής και πρώιμης

1. Μερικοί αμφιβάλλουν για την *Aulularia* (αλλά η ομοιότητά της με τον *Δύσκολο* φαίνεται αποφασιστική)· ορισμένα άλλα έργα, στα οποία περιλαμβάνονται ο *Miles gloriosus* και ο *Pseudolus*, έχουν θεωρηθεί απομιμήσεις κωμωδιών του Μενάνδρου.

2. Βλ., λ.χ., για έναν αταύτιστο πάπυρο, Handley (1975*b*) και (1977).

3. Βλ. Maehler (1980).

4. Παραδείγματα είναι ο *P.Heid.* 183 (3ος/2ος αι. π.Χ.) με την *Αποκλειομένη* του Ποσειδίππου και ο *P.Oxy.* 427 (3ος αι. μ.Χ.) με την *Ανθρωπογονία* του Αντιφάνη: αντίστοιχα *CGFP* αρ. 218 και *3.

ρωμαϊκής περιόδου, να σταθούμε αρκετά τυχεροί ώστε να βρούμε και να ταυτίσουμε κάποιο δείγμα από το έργο του Φιλήμονα, του Διφίλου ή ενός άλλου συγχρόνου ή διαδόχου του Μενάνδρου· αλλά με βάση τα σημερινά δεδομένα θα πρέπει να δεχθούμε ότι οι πιθανότητες είναι πολύ λιγότερες από ό,τι για τον ίδιο τον Μένανδρο. Λατινικές διασκευές έργων του Φιλήμονα και του Διφίλου από τον Πλαύτο και του Απολλόδωρου του Καρύστιου από τον Τερέντιο συμπληρώνουν κάπως την εικόνα που μπορούμε να σχηματίσουμε γι' αυτούς από τα ελληνικά αποσπάσματα, αλλά τα κείμενα στα οποία στηρίζονται οι γνώσεις μας για το έργο του Μενάνδρου είναι τόσο εκτενέστερα ώστε να καθίσταται προβληματική μια δίκαιη σύγκριση ανάμεσά τους. Αν από την άλλη πλευρά, ήταν δυνατόν να αγνοήσουμε ένα μεγάλο μέρος του σχετικού με τον Μένανδρο υλικού μας και να τον περιορίσουμε στο μέγεθος ενός Φιλήμονα ή ενός Διφίλου, πόσα από αυτά που τώρα αντιμετωπίζουμε ως δεδομένα θα έπρεπε άραγε να λησμονήσουμε; Σημειώσαμε, όταν προσεγγίζαμε την κωμωδία του 5ου αιώνα, ότι τα νέα ευρήματα σχετικά με τον Μένανδρο μπορούν να χρησιμεύσουν ως υπόμνηση της διαφοράς ανάμεσα στην τέλεια, τη μερική και την αποσπασματική γνώση (βλ. παραπάνω, σ. 472). Και το ίδιο πρέπει να προσεχθεί εξίσου και τώρα που ερχόμαστε στην εποχή του ίδιου του Μενάνδρου. Θα ήταν λοιπόν ορθότερη η ανανέωση των προσπαθειών μας, προκειμένου να σχηματίσουμε καταρχήν μια εντύπωση για τα λογοτεχνικά του χαρακτηριστικά, προτού θελήσουμε να δούμε σε ποιο βαθμό το έργο των άλλων ποιητών συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας συνολικής εικόνας της Νέας Κωμωδίας.

Στον Πλούταρχο βρίσκουμε μια ιστορία για τον Μένανδρο και τον τρόπο που συνέθετε, μια ιστορία η οποία, είτε είναι αληθινή είτε όχι, έχει παίξει ουσιαστικό ρόλο στις μελέτες για τον ποιητή, αφότου την πρωτοχρησιμοποίησε ο Wilamowitz ως εισαγωγή της περίφημης πραγματείας του «Η τέχνη του Μενάνδρου"[1]. Ένας φίλος του ποιητή λέγεται πως του επεσήμανε ότι ο καιρός για τα Διονύσια έφτανε, "κι εσύ ακόμη δεν έχεις γράψει την κωμωδία σου για τους αγώνες· έτσι δεν είναι;" "Αν την έγραψα;", του απάντησε ο Μένανδρος, "Και βέβαια: έχω τελειώσει με την πραγμάτευση του θέματος· πρέπει τώρα μόνο να βάλω τα στιχάκια". Είναι ίσως κρίμα που δεν έχουμε καμιά αντίστοιχη μαρτυρία για τον Αριστοφάνη, γιατί από μια άποψη οι δυο τους ορίζουν δύο αντίθετους πόλους της κωμωδιογραφίας. Με τον Αριστοφάνη αυτό που προέχει είναι η λαμπρότητα της γλωσσικής έκφρασης και κάποτε μπορούμε να δούμε πώς η θεατρική δράση και το θέαμα γεννιούνται από

1. Πλούταρχος, *Ηθικά* 347e· Wilamowitz-Moellendorff (1925) 119· πβ. Handley (1965a) 10.

τη μεταμόρφωση μιας αφηρημένης έννοιας σε σκηνική εικόνα[1]. Από την άλλη πλευρά δεν μπορούμε βέβαια να πούμε ότι ο Μένανδρος αδιαφορεί για το διάλογο (δεν χρειάζεται παρά να διαβάσουμε ένα κομμάτι του για να αποκλείσουμε κάτι τέτοιο)· απλώς μεγαλύτερη σπουδαιότητα έχει γι' αυτόν η συνολική δομή του έργου. Ο Μένανδρος θα πρέπει να είχε επίγνωση αυτής της αρχής στη σύνθεση των κωμωδιών του –σε σημείο που να μπορεί χαριτολογώντας να τη στρέψει εναντίον του–, κάτι που θα συμφωνούσε με όσα έχουμε ήδη πει για την εξέλιξη της οργανωμένης δραματικής σύνθεσης στην κωμωδία[2]. Μια παρόμοια άποψη μπορούμε ίσως να αναγνωρίσουμε στο περίφημο ανάγλυφο που απεικονίζει τον Μένανδρο να στέκεται κοιτάζοντας τη μάσκα ενός νεαρού άνδρα, την οποία κρατά μπροστά του, ενώ άλλες δύο μάσκες βρίσκονται σε ένα τραπέζι δίπλα του[3]. Το ανάγλυφο αυτό ανήκει σε μια σειρά έργων τέχνης που απεικονίζουν ποιητές με μάσκες, και, παρουσιάζοντας τον Μένανδρο να κοιτάζει ένα από αυτά τα προσωπεία, είναι πολύ πιθανόν ότι ο καλλιτέχνης θέλει να αποδώσει τη στιγμή που "προσθέτει τα στιχάκια του" στη σκηνή που έχει ήδη σχεδιάσει.

Αν οι διαπιστώσεις μας ως εδώ δεν περιέχουν σοβαρά σφάλματα, θα πρέπει να δεχτούμε ότι στην κωμωδία αυτού του είδους η πλοκή και η διαγραφή των δραματικών χαρακτήρων είναι στοιχεία αλληλένδετα. Τον τρόπο αυτής της συνάρτησης μπορούμε να τον μελετήσουμε σε ένα κεντρικό στοιχείο της συνολικής δομής του *Δύσκολου*[4]. Το έργο οργανώνεται γύρω από ένα και μόνο πρόσωπο, τον Κνήμωνα το μισάνθρωπο, τον "οξύθυμο γέροντα", που δίνει στην κωμωδία και τον τίτλο της. Ο ίδιος ο Κνήμων στην πραγματικότητα εμφανίζεται επί σκηνής μόνο το ένα τέταρτο περίπου του συνολικού χρόνου παράστασης του έργου, και το μισό αυτού του διαστήματος κατανέμεται στην τέταρτη και την πέμπτη πράξη. Σε όλο τον υπόλοιπο χρόνο, μολονότι βρίσκεται στα παρασκήνια, η μορφή του εξακολουθεί να δεσπόζει στο έργο, κυρίως μέσα από τις αναφορές των άλλων δραματικών προσώπων σ' αυτόν και τον αλλόκοτο τρόπο ζωής του, και το πορτρέτο του ολοκληρώνεται βαθμιαία για την κορυφαία στιγμή του, τη σπουδαία ρήση της τέταρτης πράξης (708 κ.ε.), που ακούγεται, θαρρείς, από τη νεκρική του κλίνη. Η βασική πορεία της δράσης δίνεται εξαρχής με τις προσπάθειες του νεαρού Σώστρατου να εξασφαλίσει τη συναίνεση του Κνήμωνα προκειμένου να παντρευτεί την κόρη του. Μέσα από την ιστορία αυτού του ερωτευμένου νέου,

1. Βλ. παραπάνω, σ. 566 με υποσημ. 3 και σ. 567 με υποσημ. 1.

2. Βλ. παραπάνω σ. 594 με υποσημ. 1 και σ. 598.

3. Δύο παραλλαγές είναι γνωστές: Webster (1969) αρ. AS6 και IS10· Bieber (1961) εικ. 316-17· για απεικονίσεις ποιητών με προσωπεία βλ. Webster (1965) και Handley (1973).

4. Πβ. Handley (1965*α*) 11 κ.ε.

με τις διακυμάνσεις που προκαλούν αναξιόπιστοι βοηθοί και απροσδόκητοι σύμμαχοι, σχηματίζεται το πορτρέτο του Κνήμωνα· και καθώς η ιστορία εξελίσσεται, το κοινό τον βλέπει με τα μάτια των άλλων προσώπων. Καταρχήν ο θεός Παν, στην προλογική του ρήση, δίνει μια σκιαγράφηση του Κνήμωνα – σε αυτήν θα έρθουν να προστεθούν λεπτομέρειες στην πορεία του έργου, και από κάποιες απόψεις θα μοιάζει κάθε φορά διαφορετική[1]. Έπειτα βλέπουμε τον Κνήμωνα μέσα από τα μάτια ενός φοβισμένου δούλου, τον οποίο κυνήγησε κι έδιωξε από το κτήμα του, και μπορούμε να παρατηρήσουμε τις αντιδράσεις του Σώστρατου και του φίλου του Χαιρέα σε αυτό το γεγονός (81-146)· κατόπιν εμφανίζεται επιτέλους για λίγο ο ίδιος ο Κνήμων, και για πρώτη φορά βρίσκεται ο Σώστρατος άμεσα αντιμέτωπος μαζί του (147-88)· λίγα ακόμη μαθαίνουμε παρακολουθώντας και ακούγοντας την κόρη του, και η πρώτη πράξη τελειώνει με ένα πορτρέτο του Κνήμωνα από το δούλο του διπλανού σπιτιού, ο οποίος έχει την τάση, όπως κι όλοι οι δούλοι, να βλέπει τα πράγματα από τη χειρότερη όψη τους. Η περιγραφή αυτή θα μπορούσε να συνεχιστεί και άλλο, αλλά, ίσως, όσα έχουν λεχθεί είναι αρκετά για να αντιληφθούμε πώς λειτουργεί αυτή η τεχνική. Ενώ η ιστορία εκτυλίσσεται με μια ευλογοφανή αλληλουχία των διαδραματιζομένων (πράγμα που σημαίνει ότι δεχόμαστε πως τα πρόσωπα που παρακολουθούμε θα αντιδρούσαν, πιθανότατα ή αναγκαστικά, ακριβώς όπως αντιδρούν, αν οι δεδομένες συνθήκες ήταν πραγματικές), τα διάφορα πρόσωπα παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε αποκτούμε ένα μέτρο αξιολόγησης όσων λένε για τον Κνήμωνα ανάλογα με το πώς παρουσιάζουν οι ίδιοι τους εαυτούς τους. Στον Χαιρέα, λ.χ., το κοινό σύντομα αναγνωρίζει έναν γνωστό τύπο δραματικού χαρακτήρα, τον παράσιτο, τον άνθρωπο για τον οποίο η σύναψη φιλικών σχέσεων αποτελεί επάγγελμα: φυσικά και μπορεί να βοηθήσει σε μια ερωτική υπόθεση· φυσικά και γνωρίζει ακριβώς τι είδους άνθρωπος είναι ο Κνήμων· και φυσικά, όταν έρχεται η κρίσιμη στιγμή, θα αναβάλει το ζήτημα για το επόμενο πρωί[2]. Παρακολουθώντας το έργο θα χαμογελάσουμε διαπιστώνοντας πόσο κενός είναι ο Χαιρέας· αλλά, επίσης, θα ανακαλύψουμε ότι ο Κνήμων είναι μια πολύ πιο ιδιόμορφη προσωπικότητα από ό,τι πιστεύει ο Χαιρέας. Στην *Aulularia* του Πλαύτου βρίσκουμε στο πρόσωπο του ήρωα, του εγωπαθούς, γεροπαράξενου Euclio, μια μορφή που από δραματική άποψη συγγενεύει στενά με τον Κνήμωνα. Και διαπιστώνουμε επίσης ότι στο επίπεδο της συνολικής δομής του έργου οι δύο αυτές κωμωδίες αποτελούν αντικατοπτρισμό η μια της άλλης, με τον Euclio να εμφανίζεται πολύ στην αρχή του έργου και να

1. Για παραπομπές, βλ. Handley (1965*a*) 23 κ.ε.
2. Βλ. ιδιαίτερα 57 κ.ε., 125-34· και παραπάνω σ. 579 με υποσημ. 1.

βρίσκεται επί σκηνής για περισσότερο από το μισό –καί ίσως γύρω στα τρία τέταρτα– του συνολικού χρόνου παράστασης (κρίνοντας από τη διασκευή του Πλαύτου όπως αυτή μας σώζεται)· η ερωτική ιστορία που αντιστοιχεί σε εκείνη του Σώστρατου βρίσκεται κατ' αναλογία στο περιθώριο για ένα μεγάλο διάστημα. Η αντίθεση στην παρουσίαση των ηρώων είναι πάρα πολύ εντυπωσιακή[1].

Μερικές φορές υποστηρίζεται ότι δεν υπάρχει καμιά εξέλιξη των δραματικών χαρακτήρων στη Νέα Κωμωδία, κι ίσως είναι χρήσιμη αυτή η παρατήρηση, αν ως μέτρο σύγκρισης πάρουμε το μυθιστόρημα ή ένα είδος δράματος με υπόθεση που εκτείνεται σε ένα μεγάλο χρονικό διάστημα. Αυτό που πράγματι εξελίσσεται και δίνει ώθηση σε δράματα με σοβαρό ενδιαφέρον για τη διαγραφή του χαρακτήρα των δραματικών προσώπων είναι η εικόνα που σχηματίζει γι' αυτά το κοινό, καθώς και το σύστημα των αντιθέσεων με το οποίο η εικόνα αυτή διαμορφώνεται σταδιακά και ενδυναμώνεται[2]. Ένα δραματικό πρόσωπο σαν τον Κνήμωνα υφίσταται μόνο στην ευθύγραμμη πορεία της παράστασης του έργου κι ως προς αυτό διαφέρει από έναν πραγματικό άνθρωπο. Για τους σκοπούς του έργου ο χαρακτήρας του είναι αυτός που φαίνεται σε μια συγκεκριμένη στιγμή· και μια συνόψισή του, σαν αυτή που κάνουμε για ένα θεατρικό πρόγραμμα ή για ένα επιστημονικό άρθρο, είναι ένα διανοητικό κατασκεύασμα που έχει χάσει κάτι από την ουσία του. Κατά τον ίδιο τρόπο, μια αναδιήγηση ή περίληψη της υπόθεσης που γίνεται για τους ίδιους λόγους μπορεί εύκολα να μετατρέψει σε ασήμαντη και επίπεδη την πλοκή, την οποία ο συγγραφέας συνέλαβε με όρους διαφορετικούς από εκείνους της αφήγησης.

Αν, τώρα, κάνουμε ένα βήμα, από τη στρατηγική της δραματικής σύνθεσης στην τακτική της, οι αφηγηματικές ρήσεις προσφέρονται για να μελετήσουμε ορισμένες τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Μένανδρος για να ποικίλει την παρουσίαση ενός γεγονότος. Τα παραδείγματά μας προέρχονται από τον *Σικυώνιο,* τον *Μισούμενο,* την *Ασπίδα* και τον *Δύσκολο.* Η υπόθεση του *Σικυώνιου* αναφέρεται σε έναν δούλο και μια νεαρή κοπέλα που καταφεύγουν στο ιερό της Δήμητρας στην Ελευσίνα. Στο τέλος θα αποδειχθεί ότι η κοπέλα είναι γεννημένη από ελεύθερους γονείς και θα παντρευτεί τον ήρωα, αλλά σε αυτό το σημείο του έργου η ίδια και ο δούλος είναι δραπέτες και, όπως μαθαίνουμε από την αφήγηση, η κοινωνική τους θέση γίνεται αντικείμενο συζήτησης ενώπιον ενός πλήθους που έχει συγκεντρωθεί γύρω τους. Μια

1. Βλ. σ. 556 υποσημ. 4 παραπάνω και *Entretiens Hardt* (1970) 100-1.

2. Βλ. παραπάνω σ. 530 με υποσημ. 1 και Webster (1950) 190 κ.ε.

τέτοια λογομαχία μπορεί να παρουσιαστεί στο θέατρο μέσα από ένα ζεύγος αντιθετικών ρήσεων, κάτι που συμβαίνει συχνά στο δράμα και το συναντούμε και στη σκηνή της διαιτησίας που δίνει στους *Επιτρέποντες* τον τίτλο τους[1]. Αλλά επιλέγοντας να αφηγηθεί μια συζήτηση, όπως συμβαίνει στον *Σικυώνιο* 176-271, αντί να τη δραματοποιήσει, ο δραματουργός ανταλλάσσει τον άμεσο αντίκτυπο που έχει η παρουσία των ομιλητών με τη δυνατότητα να πλάσει μια πολύ πιο περίτεχνη σκηνή στη φαντασία του κοινού του· μπορεί να χρησιμοποιήσει περισσότερους ομιλητές, να τους περιγράψει μέσα από τα μάτια του αφηγητή του και —αυτό είναι εξίσου σημαντικό— να προχωρήσει σε συντμήσεις και επιλογές με έναν τρόπο που δεν θα μπορούσε να λειτουργήσει στην άμεση παρουσίαση. Στην αφήγηση του *Σικυώνιου* μια επιπλέον διάσταση προσφέρει η απήχηση, στο επίπεδο της γλώσσας και της δομής, μιας σκηνής που θεωρούνταν (και εξακολουθεί να θεωρείται) κλασικό παράδειγμα αυτού του είδους – της αφηγηματικής ρήσης του ευριπίδειου *Ορέστη* (866-956) σχετικά με τη συζήτηση στο Άργος που θα έκρινε την τύχη του Ορέστη και της Ηλέκτρας. Η απήχηση αυτή δίνει και μια μορφή δικαιολογίας (αν κάτι τέτοιο θεωρούνταν απαραίτητο) για την ασυνήθιστη έκταση και την προεξέχουσα θέση που έχει, για τα μέτρα του Μενάνδρου, η αφήγηση· αλλά επίσης προβάλλει και την αναλογία που υπάρχει ανάμεσα στον δούλο και την κοπέλα που διατρέχουν σοβαρό κίνδυνο αφενός και στον τραγικό ήρωα και την ηρωίδα που επίσης κινδυνεύουν αφετέρου[2].

Η αφήγηση που μας ενδιαφέρει στον *Μισούμενο* αφορά μια διένεξη. Μετά από μακροχρόνιες προσπάθειες ο Δημέας έχει ανακαλύψει την κόρη του Κράτεια, που είναι αιχμάλωτη πολέμου. Ζητά να την εξαγοράσει με λύτρα από τον Στρατοφάνη, ο οποίος τη θέλει για γυναίκα του. Εκείνη τον αποκρούει, εφόσον για την ώρα ο Στρατοφάνης είναι (σύμφωνα με τον τίτλο) ο άνθρωπος για τον οποίο νιώθει μίσος· κι είχε πράγματι ένα λόγο να τον μισεί, αλλά όπως θα αποδειχθεί έκανε λάθος. Τα τρία μέρη βρίσκονται, λοιπόν, σε μια θύελλα αντίπαλων συναισθημάτων. Ο Μένανδρος δεν επιχειρεί να λύσει τα προβλήματα που θα συνεπαγόταν η δραματοποίηση μιας τέτοιας κατάστασης· θα ήταν πολύ δύσκολη η άνοδος κι έπειτα η κάθοδος από μια τέτοια κορυφή. Αντί γι' αυτό, λοιπόν, εμφανίζει ένα δούλο, τον Γέτα, ο οποίος έτυχε να παρακολουθήσει τη σκηνή και τώρα την αναπλάθει, μνημονεύοντας και σχολιάζοντας για τον ίδιο κάποιες μεγάλες στιγμές της. Έχει

1. *Επιτρ.* 43-200 (219-376 S)· η σκηνή αυτή σχεδιάστηκε με πρότυπο τον τραγικό αγώνα κι όχι τη μορφή που συνδέουμε με τον Αριστοφάνη.

2. Βλ. *Entretiens Hardt* (1970) 22 κ.ε., και για περισσότερες λεπτομέρειες Handley (1965 *b*) 47 με υποσημ. 10· για τον Μένανδρο και την τραγωδία, Webster (1974) 56 κ.ε.· και πβ. παραπάνω σ. 546 με υποσημ. 3 και σ. 587 με υποσημ. 1.

όμως και το κοινό του στο πρόσωπο του νεαρού Κλεινία, ο οποίος γνωρίζει ακόμη λιγότερα από όσα οι θεατές· ο Κλεινίας βηματίζει πάνω κάτω μαζί με το δούλο ακούγοντάς τον, διευκρινίζοντας για τον εαυτό του την υπόθεση και εντέλει παρεμβαίνοντας στην αφήγηση. Έτσι η παρουσίαση της διένεξης αξιοποιεί συγχρόνως διάφορες οπτικές γωνίες και αναμιγνύει σχεδόν ολόκληρο το φάσμα των κωμικών αποτελεσμάτων από το υψηλό δράμα ως τη φάρσα. Μια ιδέα μπορούμε να πάρουμε από ένα σύντομο απόσπασμα:

Γέτας: Ηρακλή μου! Μα δεν μπορούσε κι αυτός να φερθεί σαν άνθρωπος; Γουρούνι απέναντι σε μουλάρι, όπως λέει κι η παροιμία. Αλλά δεν ήταν αυτό το φοβερό· εκείνη ήταν που είχε το βλέμμα της αλλού όσο αυτός μιλούσε. "Σε ικετεύω Κράτεια", λέει, "μην με εγκαταλείψεις. Ήσουν άβγαλτο κορίτσι όταν σε πήρα, εγώ ήμουν ο πρώτος άντρας σου, εγώ που σε αγάπησα, σε αγαπώ και σε τιμώ, Κράτεια γλυκιά μου. Τι είναι αυτό που σε ενοχλεί; Θα πεθάνω, να το ξέρεις, αν με εγκαταλείψεις". Καμία απάντηση.

Κλεινίας: Τι είναι όλο αυτό το κακό;

Γέτας: Βάρβαρη είναι αυτή η γυναίκα, λέαινα.

Κλεινίας: Ανάθεμά σε, ακόμη να με προσέξεις; Τι περίεργο!

Γέτας: Έχει χάσει τελείως τα λογικά του. Μα τον Απόλλωνα, εγώ ποτέ δεν θα την άφηνα ελεύθερη...[1]

Οι διακοπές της αφήγησης, οι οποίες εκ πρώτης όψεως μοιάζουν να αντικατοπτρίζουν την αταξία της πραγματικής ζωής, είναι στην πραγματικότητα οργανικό στοιχείο της δομής της· και μια παρόμοια τεχνική χρησιμοποιείται πολύ αποτελεσματικά, αν και όχι τόσο περίτεχνα, στην εκτενή αφήγηση που βρίσκεται στην αρχή της *Ασπίδας*[2].

Η ασπίδα που δίνει στο έργο τον τίτλο του είναι τμήμα μιας θεαματικής σκηνικής εικόνας στην αρχή της προλογικής σκηνής. Είναι σπασμένη· την κουβαλά ο δούλος του νεκρού κατόχου της και ακολουθεί μια πομπή δούλων με δέματα και κιβώτια, τα λάφυρα μιας εκστρατείας. Μαζί με αυτή την ομάδα -χωρίς όμως ακριβώς να αποτελεί τμήμα της- εμφανίζεται ένας γέρος που για κάποιο χρονικό διάστημα παρατηρεί σιωπηλά. Είναι μια θλιβερή στιγμή, κάτι το εντυπωσιακό για αρχή κωμωδίας· ο δούλος θρηνεί το χαμό του νεαρού κυρίου του, ο οποίος πήγε στον πόλεμο για να εξασφαλίσει προίκα για την αδελφή του και σκοτώθηκε. "Τι απροσδόκητη συμφορά, Δάε!" "Φοβερή". "Πες μου, πώς πέθανε". Η αφήγηση διακόπτεται κατά διαστήματα από τα

1. *Μισ.* 302-15, θεωρώντας δεδομένες τις αποκαταστάσεις κ.λπ. που δεν επηρεάζουν το θέμα που μας απασχολεί.

2. Βλ. Turner (1980) 9 κ.ε. και 11, ο οποίος παραθέτει τον Bozanic.

σχόλια του γέρου. Δεν ήταν μια ένδοξη εκστρατεία, αλλά η ιστορία ενός εκστρατευτικού σώματος που απέκτησε υπερβολική αυτοπεποίθηση ύστερα από εύκολες νίκες και πλούσια λάφυρα· δέχτηκε όμως αιφνίδια επίθεση μέσα στη νύχτα και υπέστη πανωλεθρία. Ο ρυθμός των στίχων είναι σοβαρός, κατάλληλος για την ατμόσφαιρα της ιστορίας, και το ύφος αγγίζει το τραγικό, μολονότι δεν γίνονται συγκεκριμένες νύξεις σε τραγωδία ή παρωδία. Οι παρεμβάσεις του γέρου συναρθρώνουν την αφήγηση, αλλά επίσης προσθέτουν βαθμιαία ένα νέο τόνο στη σκηνή. Γίνεται φανερό ότι το ενδιαφέρον του δεν είναι παρά προκάλυμμα της απληστίας του. Αυτό που θέλει είναι τα λάφυρα και, για να τα αποκτήσει, επιδιώκει να παντρευτεί τη μοναδική κληρονόμο. Η υπόθεση προχωράει μέσα από τις σκευωρίες που ανατρέπουν τα σχέδιά του, και το έργο κορυφώνεται με την επιστροφή του νεαρού στρατιώτη, ο οποίος θεωρούνταν νεκρός στη μάχη· επρόκειτο για μια παρεξήγηση, όπως εξηγεί στο κοινό η Τύχη που απαγγέλλει την προλογική ρήση αμέσως μετά την εναρκτήρια σκηνή που περιγράψαμε. Είναι ένα θαυμάσιο δείγμα δραματικής γραφής, και θα είχε ενδιαφέρον να το αντιπαραβάλουμε με την αφήγηση μιας μάχης στον *Amphitruo* του Πλαύτου. Ο Πλαύτος την παρουσιάζει με τρόπο λυρικό και υπάρχει έντονο ρωμαϊκό χρώμα στη γλώσσα του, αλλά στον *Amphitruo* έχουμε πόλεμο με τους "κεραυνούς των στρατηγών και τις ιαχές", και όχι το θάνατο ενός νεαρού μισθοφόρου μετά από ένα συνηθισμένο στρατιωτικό λάθος[1].

Η αφήγηση της *Ασπίδας* μπορεί επίσης να αντιπαραβληθεί με το τελευταίο μας παράδειγμα, την αφήγηση του τέλους του *Δύσκολου*, που παραπέμπει μάλλον στην κωμική παρά στην τραγική όψη των προγόνων της Νέας Κωμωδίας και αξίζει να προσεχθεί στο βαθμό που είναι μια μουσική σκηνή – χωρίς, είναι αλήθεια, καμία ουσιαστική ομοιότητα με την καθαρόαιμη παρουσίαση της αφήγησης του *Amphitruo* που μόλις αναφέραμε, αλλά πάντως με τη συνοδεία αυλητή[2]. Ο δούλος Γέτας και ο μάγειρος Σίκων παίρνουν εκδίκηση από τον Κνήμωνα, το γέρο μισάνθρωπο, για τον τρόπο με τον οποίο τους έδιωξε από το σπίτι του όταν θέλησαν να δανειστούν μια χύτρα· σε μια σκηνή η οποία, ουσιαστικά, είναι μια φαρσοειδής επανάληψη των σκηνών δανεισμού στην τρίτη πράξη, κουβαλούν τον Κνήμωνα έξω από το σπίτι του και εκτελούν μια σειρά περίπου ορχηστικών κινήσεων, χτυπώντας την πόρτα και ζητώντας με δυνατές φωνές σκεύη για το γλέντι. Τελικά ο Σίκων αναγκάζει το γέρο να ακούσει μια περιγραφή του γαμήλιου συμποσίου, από το οποίο επιμένει να απουσιάζει, και κατόπιν τον κουβαλούν μαζί τους στη γιορτή με

1. *Amphitruo* 186-262, ιδίως 219-47· πβ. Handley (1975*a*)129 κ.ε.
2. *Δύσκ.* 880 (αυλητής), 935-53 (αφήγηση).

την απειλή ότι, αν δεν δεχθεί, θα τον εξαναγκάσουν να χορέψει μαζί τους. Η κωμωδία έχει μια ενδιαφέρουσα παράδοση ευφορίας και υψηλού ύφους στην περιγραφή συμποσίων και άλλων τέτοιων θεμάτων με στοιχεία που δανείζεται ελεύθερα από τη σοβαρότερη ποίηση, συγκεκριμένα μάλλον από το διθύραμβο· χαρακτηρίζοντας, λοιπόν, το παλιό κρασί (για να πάρουμε ένα μόνο παράδειγμα) "βακχικό ασπρομάλλη γέρο", ο Μένανδρος παραπέμπει σε αυτή την παράδοση, και με τον ίδιο τρόπο στη σύνθεση ολόκληρης της τελευταίας σκηνής του ξέρει καλά ότι η κωμωδία κατά παράδοση μπορεί να τελειώσει με ένα ξεφάντωμα (κι αν με το ξεφάντωμα αποφύγει και το πρόβλημα της σύνθεσης ενός σοβαρότερου τέλους, τόσο το καλύτερο). Όπως και στις προηγούμενες περιπτώσεις, η αφήγηση διακόπτεται κατά διαστήματα, και ο εορταστικός τόνος της αλλοιώνεται από τη θλιβερή εικόνα του Κνήμωνα και το θριαμβικό σαρκασμό του Γέτα[1].

Οι τέσσερις αφηγήσεις που μόλις περιγράψαμε και αντιπαραβάλαμε μπορούν να μας προσφέρουν μια απόδειξη του δραματικού εύρους του Μενάνδρου· μια γενική τώρα θεώρησή τους μπορεί, ίσως, να επισημάνει μια βασική δραματική τεχνική του. Στα παραδείγματά μας, όπως και σε τόσες άλλες περιπτώσεις, ο Μένανδρος παίρνει μια κατά βάση γνωστή κατάσταση και την παραλλάσσει τοποθετώντας την μέσα σε ένα καινούργιο πλαίσιο, δίνοντάς της μια νέα εκδοχή, μια πρόσθετη απροσδόκητη διάσταση, μια έξυπνη δομή. Θα μπορούσε κανείς να δείξει ότι τις ίδιες γενικές αρχές ακολουθεί και στη διαγραφή των χαρακτήρων του, όταν παίρνει τυπικές μορφές, συχνά αναγνωρίσιμες εξαρχής από την ενδυμασία τους, τα προσωπεία, ακόμη και από τα χαρακτηριστικά τους ονόματα· και κατόπιν, με τον τρόπο που είδαμε, σχηματίζει μέσα από την πλοκή του έργου ένα πορτρέτο που δείχνει ότι ο συγκεκριμένος τύπος δεν είναι, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, αυτό που επιφανειακά μοιάζει να είναι. Ένα πρόχειρο παράδειγμα μας δίνουν ο Πολέμων, ο Στρατοφάνης και ο Θρασωνίδης, οι τρεις στρατιώτες της *Περικειρομένης,* του *Σικυώνιου* και του *Μισούμενου·* και οι τρεις τους ανήκουν στην παράδοσή τους miles gloriosus, αλλά εμφανίζονται μέσα από την κωμωδία σαν άτομα με χαρακτηριστικά που προκαλούν μάλλον τη συμπάθεια και το ενδιαφέρον του θεατή παρά την ειρωνεία και την περιφρόνησή του.

Ένα σημαντικό επακόλουθο αυτής της δραματικής τεχνικής για το μελετητή είναι η καθοριστική σημασία που έχουν τα συμφραζόμενα για την ερμηνεία οποιουδήποτε χωρίου. Στην αποσπασματική όμως κατάσταση στην

1. Πβ. Handley (1965*a*) στους στ. 946-58· και βλ. παραπάνω, σ. 535 με υποσημ. 4, σ. 536 με υποσημ. 1, σ. 540 με υποσημ. 1 και 3 και σ. 570 με υποσημ. 1-2.

2. Βλ. παραπάνω, σ. 610 με υποσημ. 1, και για τη Νέα Κωμωδία Hofmann και Wartenberg (1973).

οποία βρίσκεται μεγάλο τμήμα του μενάνδρειου έργου, τα συμφραζόμενα είναι ένα στοιχείο που συχνά μας λείπει και το οποίο πρέπει να προσεγγίσουμε με εικασίες. Για να αναφέρουμε ένα μόνο παράδειγμα, το απόσπασμα 111: "Όποιον αγαπούν οι θεοί πεθαίνει νέος", αρκετές φορές παρατίθεται από αρχαίους συγγραφείς ως ηθικό ρητό (και είναι γνωστό στην αγγλική λογοτεχνία από τον Byron)· αλλά στη διασκευή του Πλαύτου (*Bacchides* 816 κ.ε.) η φράση αυτή λέγεται από ένα δούλο εις βάρος του γέρου κυρίου του[1]. Πρέπει εδώ να θυμηθούμε ότι ο Μένανδρος ήταν ποιητής της ελληνιστικής εποχής. Και μολονότι τον προσεγγίζει από διαφορετικό δρόμο, με τις μεθόδους της κοινωνικής ανθρωπολογίας, η πραγμάτευση των κωμωδιών που επιχειρεί ο T.B.L. Webster στο τελευταίο του βιβλίο είναι από αυτή την άποψη εξαιρετικά αποκαλυπτική· και ως προς τα λεπτομερειακότερα θέματα της γλώσσας και της δραματικής τεχνικής ο Sandbach και ο Arnott (σε μια συζήτηση σχετικά με την 'Ευφυία του Ελληνιστικού ποιητή') έχουν χαρτογραφήσει μια ενδιαφέρουσα νέα περιοχή[2].

Μια δυσκολία που η κριτική αυτού του είδους γραφής αντιμετωπίζει πάντοτε είναι ότι φαίνεται να είναι πολύ έξυπνη (ή πραγματικά είναι πολύ έξυπνη)[3]. Αν τα έργα των ανταγωνιστών και των διαδόχων του Μενάνδρου ήταν τόσο εκλεπτυσμένα όσο τα δικά του είναι κάτι —όπως θα αποδειχθεί από την κατάσταση του υλικού μας— πολύ δύσκολο να εκτιμήσουμε. Εκτός από τα ελληνικά αποσπάσματα, γνωρίζουμε τον Φιλήμονα από τα έργα του Πλαύτου *Mercator, Mostellaria* και *Trinummus,* τον Δίφιλο από την *Casina,* τον *Rudens*, την αποσπασματική *Vidularia* (πιθανόν) και μια σκηνή των *Adelphoe*[4] του Τερέντιου. Είναι εξαιρετικά πιθανόν από την αναλογία με την οποία παρουσιάζονται ορισμένα μοτίβα στα αποσπάσματα, ότι οι δύο ποιητές είχαν μια πιο χαλαρή, πιο παραδοσιακή και κατά μία έννοια πιο κωμική στάση απέναντι στην κωμική ποίηση[5]· και μια ιστορία η οποία μπορεί να έχει βάση, αν όχι να είναι αληθινή, θέλει τον Μένανδρο να ρωτά τον αντίπαλό του: "Πες μου, Φιλήμονα, δεν κοκκινίζεις όταν με νικάς;"[6]. Ο Φιλήμων, με βάση τις μαρτυρίες των λατινικών κειμένων, διέπρεψε στην κωμωδία καταστάσεων· στα ελληνικά του αποσπάσματα που έχουμε ο στομφώδης βηματι-

1. Handley (1968) 6 παραθέτοντας τον Webster.

2. Webster (1974)· Sandbach, *Entretiens Hardt* (1970) 111 κ.ε., Arnott (1979) xxxviii-xlv.

3. Πβ. *Entretiens Hardt* (1970) 7 κ.ε.

4. Ο Webster (1970*b*) έχει καλά τεκμηριωμένα κεφάλαια για τον Φιλήμονα, τον Δίφιλο και (από την επόμενη γενιά) τον Απολλόδωρο τον Καρύστιο, από τον οποίο ο Τερέντιος δανείστηκε τις κωμωδίες *Hecyra* και *Phormio*.

5. Λ.χ. οι εκτενείς ρήσεις των μαγείρων, Φιλήμων 79 Κ, Δίφιλος 43 Κ· και του παράσιτου, Δίφιλος 60-1 Κ· και σύγκρινε Φιλήμων 28 Κ με *Σαμία* 206 κ.ε., 98 Κ με *Γεωργό* 35 κ.ε., Δίφιλος 17 Κ 11 κ.ε. με *Σαμία* 99 κ.ε., 55 Κ με *Δύσκολο* 402 κ.ε.

6. Aulus Gellius, *N.A.* 17.4.

σμός της ποίησής του, σε αντιδιαστολή με ό,τι συμβαίνει στον Μένανδρο, μας θυμίζει την αντίθεση ανάμεσα στο ύφος του Πλαύτου και σ' εκείνο του Τερέντιου και μαρτυρεί έναν άνθρωπο που στόχευε σε ευρύτερα παρά σε πιο εκλεπτυσμένα θεατρικά αποτελέσματα[1]. Ο Δίφιλος, αν κρίνουμε από τον *Rudens,* καλλιέργησε ένα ζωηρό ύφος με ένα είδος ρομαντικής κωμωδίας τοποθετημένης σε εξωτικούς τόπους. Μολονότι η έκταση της διασκευής του Πλαύτου αποτελεί (όπως πάντα) πρόβλημα, είναι πιθανόν ότι το πρωτότυπο ήταν και πιο αναλυτικό και πιο κωμικό από τον *Δύσκολο*[2]. Έχει διαπιστωθεί μια κάποια αιχμηρότητα στο ύφος του και σε κάποιες λεκτικές ευστοχίες του καθώς και στον τρόπο με τον οποίο (και στην *Casina* και στον *Rudens*) τοποθετούνται ομάδες μαύρων και άσπρων (σε αντίθεση με τα παστέλ χρώματα του Μενάνδρου) χαρακτήρων σε αντιπαράθεση[3]. Αλλά με βάση το υλικό μας εξακολουθούμε να μην είμαστε βέβαιοι αν οι διαπιστώσεις μας είναι εύστοχες ή απλώς φανταστικές.

Με την απώλεια του έργου του Μενάνδρου στο τέλος της αρχαιότητας ο κόσμος της Νέας Κωμωδίας έφτασε στους καιρούς μας χάρη στον Πλαύτο και τον Τερέντιο. Το είδος αυτό της διασκεδαστικής, εκλεπτυσμένης μυθοπλασίας βασισμένης στις καθημερινές υποθέσεις των κοινών θνητών αποδείχθηκε εξαιρετικά γόνιμο, με μια μυριάδα απογόνων και επιδράσεων ήδη από τους αρχαίους χρόνους, στην οποία σήμερα περιλαμβάνονται όχι μόνο τα ραδιοφωνικά, κινηματογραφικά και τηλεοπτικά έργα, αλλά κυρίως το μυθιστόρημα. Η μυθοπλασία αυτού του είδους έχει δύο πολύ χαρακτηριστικά στοιχεία: τα πρόσωπά της και οι ιστορίες της προσφέρουν σε πολλούς ανθρώπους μια απόδραση σε έναν κόσμο εκπλήρωσης των επιθυμιών τους, έναν κόσμο με τον οποίο εύκολα μπορούν να ταυτιστούν, αλλά πιο όμορφο και πιο διασκεδαστικό από όσο είναι συνήθως ο πραγματικός· και, δεύτερον, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, μπορεί να συμβουλεύσει και να διαπαιδαγωγήσει[4]. Υπάρχει φυσικά ένα μεγάλο μέρος της ανθρώπινης ζωής, ακόμη και της καθημερινής ζωής, που δεν απεικονίζεται στον κόσμο του Μενάνδρου[5] (το ίδιο αισθανόμαστε συχνά και με άλλους συγγραφείς: λ.χ. με τη Jane Austen). Υπάρχουν στιγμές που η αποδοχή αυτού του κόσμου από το σύγχρονο αναγνώστη κλονίζεται εξαιτίας του ρόλου που αποδίδει στην Τύχη ή την Άγνοια ή όποια άλλη θεϊκή ή αφηρημένη δύναμη έχει συμβάλει στη διαμόρφωση μιας κατά-

1. Λ.χ. αποσπ. 23, 69, 91, 106 Κ.

2. Σύγκρινε, λ.χ., *Rud.* 414-84 (παράκληση για νερό) με *Δύσκ.* 189-214.

3. Οξύτητα: σύγκρινε, λ.χ., 24 Κ με Μένανδρο, *Κόλαξ* 85 κ.ε., και αποσπ. 60, 72, 83, 91, 107 Κ.

4. Πβ. Thierfelder (1956) σχετικά με τη ρωμαϊκή κωμωδία από αυτή την άποψη.

5. Handley (1965*a*) 12 κ.ε. με μερικές ακόμη παραπομπές.

στασης[1]. Και από ορισμένες άλλες απόψεις είναι επίσης φανερό ότι είναι ένας αρχαίος και όχι σύγχρονος συγγραφέας, και μάλιστα όσον αφορά στη συμπεριφορά των προσώπων του, την οποία συχνά φροντίζει να ερμηνεύσει επακριβώς (αυτό είναι τμήμα της τέχνης της δραματικής δομής), αλλά με ηθικούς και όχι ψυχολογικούς (και ασφαλώς όχι μεταφροϋδικούς) όρους[1]. Η δοκιμή αξιολόγησής του με σύγχρονα κριτήρια θα μπορούσε να γίνει με βάση το χωρίο και το έργο από το οποίο ξεκινήσαμε: μπορούν ο Πολέμων και η Γλυκέρα να επιβιώνουν ακόμη ανάμεσά μας;

1. Βλ. Webster (1950) 198 κ.ε.· Ludwig, *Entretiens Hardt* (1970) 45-110· Bozanic (1977) 145-58· Lefèvre (1979) 320-8.

2. Handley (1965*a*) 13 και σημ. 3· Webster (1974) 43-55.

13
ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ΗΡΟΔΟΤΟΣ

Ο Ηρόδοτος από την Αλικαρνασσό (περίπου 485-425 π.Χ) ήταν ο ιδρυτής της αρχαίας ιστοριογραφίας. Το παράδοξο της ζωής του είναι η δυαδική θέση του ως κύριου αντιπροσωπευτικού τύπου και της ιωνικής ιστοριογραφίας και, παρά τη χρήση της ιωνικής διαλέκτου, της αττικής λογοτεχνίας. Η Αθήνα φυσικά είχε προσελκύσει ξένους ήδη τον έκτο αιώνα (ο Τήιος Ανακρέων είναι ένα παράδειγμα) και συνέχισε να προσελκύει κατά τον πέμπτο. Αλλά στον Ηρόδοτο απέκτησε ένα συγγραφέα που εξήγησε τα επιτεύγματά της και τον τρόπο ζωής της στον ελληνικό κόσμο γενικότερα. Όπως ο Αχιλλέας, η Αθήνα είχε βρει τον Όμηρό της.

Ο Ηρόδοτος ήταν απόγονος αριστοκρατικής οικογένειας στην Αλικαρνασσό, που φαίνεται ότι είχε κάποια καρική πρόσμιξη. Το όνομα του πατέρα του δίνεται ως Λύξος, και ο ποιητής Πανύασσης, συγγραφέας ενός ποιήματος για τον Ηρακλή, ήταν συγγενής του· και τα δύο ονόματα μοιάζουν καρικά. Από την αρχαία παράδοση, αλλά όχι από τον ίδιο τον Ηρόδοτο, μαθαίνουμε ότι πολέμησε τον τοπικό τύραννο, έναν απόγονο της βασίλισσας Αρτεμισίας, διάσημης για τα κατορθώματά της στους Περσικούς πολέμους, εξορίστηκε, και πέρασε ένα διάστημα στη Σάμο, με την οποία δείχνει πραγματικά μια αρκετά στενή γνωριμία. Η αρχαία βιογραφική παράδοση σιωπά σχετικά με την περαιτέρω σταδιοδρομία του εκτός μόνο για να πεί ότι πήγε στην αθηναϊκή αποικία των Θουρίων στη νότια Ιταλία, όπου στην αγορά έδειχναν τον τάφο του. Η παράδοση αυτή αντικαθρεπτίζεται στο κείμενό μας των *Ιστοριών*· σύμφωνα με τη χειρόγραφη παράδοση, ο Ηρόδοτος περιγράφει τον εαυτό του ως πολίτη της Αλικαρνασσού στην πρώτη πρόταση, αλλά 'των Θουρίων' σε μια πρώιμη παραλλαγή και μπορεί κάλλιστα να ήταν αυτό που έγραψε ο Ηρόδοτος. Το σημαντικότερο: αναφέρει επίσης πολλά ξενικά ονόματα τόπων που επισκέφτηκε. Οι αναφορές αυτές έχουν συνδυαστεί από νεότερους φιλολόγους σ' έναν αριθμό δρομολογίων που τα κατέταξαν σε χρονολογική σειρά.

Είναι βέβαιο ότι έκανε ένα ταξίδι στο Βορρά, που συμπεριλάμβανε τη νότια Ρωσία, και μικρότερα ταξίδια στη Βαβυλώνα, Συρία και Παλαιστίνη, το τελευταίο ίσως σε συνδυασμό με το ονομαστό ταξίδι στην Αίγυπτο, όπου έμεινε τέσσερις μήνες την εποχή της πλημμύρας του Νείλου. Ένα ταξίδι στην Κυρηναϊκή πρέπει ίσως να συνδεθεί με την παραμονή του στη νότια Ιταλία. Είναι επίσης σαφές από το έργο του ότι ταξίδεψε στο Αιγαίο και στην ηπειρωτική Ελλάδα· η ακρίβεια των τοπογραφικών του περιγραφών (Θερμοπύλαι, Τέμπη, κλπ.) και η γνώση του των τοπικών παραδόσεων (π.χ. εκείνων της Σπάρτης) είναι αρκετή για να στηρίξει το γεγονός[1].

Είναι, λοιπόν, εκπληκτικό ότι το πιο σημαντικό γεγονός στη ζωή του Ηροδότου, η διαμονή του στην Αθήνα, δεν αναφέρεται στο έργο του ή άμεσα στη βιογραφική παράδοση. Είναι ωστόσο βέβαιο. Έχει πολλές πληροφορίες τοπικής φύσεως για την αθηναϊκή ιστορία και τοπογραφία (όπως δείχνει στις ιστορίες του για τους Πεισιστρατίδες, Φιλαΐδες και Αλκμεωνίδες, και τις περιγραφές της Ακρόπολης), και οι σχέσεις του με τον Σοφοκλή μαρτυρούνται καλά, τόσο καλά, στην πραγματικότητα, ώστε να προσφέρουν μια χρονολογία για τη διαμονή του στην Αθήνα. Ο Πλούταρχος (*Ει πρεσβ.* 3.785b) σώζει την αρχή ενός ποιήματος από τον Σοφοκλή που απευθύνεται πιθανώς στον Ηρόδοτό μας προς το τέλος της δεκαετίας του 440. Σοφόκλειες αναμνήσεις των *Ιστοριών* απαντούν από τον *Αίαντα* ως τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, ανάμεσά τους το περίφημο χωρίο *Αντιγόνη* 905-12, που εδώ θεωρείται ότι είναι σίγουρα γνήσιο του Σοφοκλή και που δείχνει γνώση της ίδιας της φρασεολογίας της ιστορίας του θανάτου του Ινταφέρνη, ενός από τους Επτά Συνωμότες ενάντια στον Δαρείο, όπως σώζεται στο κείμενό μας του Ηροδότου[2]. Αφού η *Αντιγόνη* μπορεί να χρονολογηθεί στο τέλος της δεκαετίας του 440, το χωρίο αυτό επιβεβαιώνει όχι μόνο ότι ο Ηρόδοτος ήταν παρών στην Αθήνα την εποχή εκείνη αλλά επίσης ότι η ιστορία είχε συντεθεί (προφορικά ή γραπτά) πολύ πριν από τη δημοσίευση του έργου που σώζεται. Αυτό θέτει το θέμα της φύσης των δραστηριοτήτων του Ηροδότου στη διάρκεια των ταξιδιών και της διαμονής του. Κάποια νεότερη εικασία λέει ότι είχε εμπορικά ενδιαφέροντα, αλλά οι αρχαίοι σώζουν έναν αριθμό ιστοριών σχετικά με τις δραστηριότητές του ως ομιλητή σε δημόσιες συναθροίσεις (αν και μερικές από αυτές, όπως το δήθεν ψήφισμα του Άνυτου που ενέκρινε δέκα τάλαντα ως αμοιβή για τις αναγνώσεις στην Αθήνα, είναι ύποπτα)[3]. Μπορούμε ίσως

1. Η έκθεση του Jacoby (1913) 247 κ.ε. δεν έχει ξεπεραστεί. Πβ. επίσης Myres (1953) και von Fritz (1967) I 104 κ.ε.

2. Schmid-Stählin I 2, 318 σημ. 3· *Αντιγόνη* 909-12· Ηρόδ. 3.119.6.

3. Άνυτος: Πλούτ. *Περί της Ηροδότου κακοηθείας* 26.862a. Για πληροφορίες για τα διαβάσματα του έργου του, βλ. Schmid-Stählin I 2, 590 σημ. 5.

να κατατάξουμε τον Ηρόδοτο ως έναν ταξιδιώτη διανοούμενο που μπορεί από την άποψη αυτή να συγκριθεί με τους σοφιστές.

Το έργο δεν μπορεί να είχε δημοσιευτεί παρά μόνο ως τα πρώτα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου· μερικοί νομίζουν, με λιγότερα επιχειρήματα, ότι δημοσιεύτηκε στη διάρκεια της Νικίειας ειρήνης[1]. Συχνά υποστηρίχτηκε ότι η παρουσίαση από τον Αριστοφάνη των Περσών πρέσβεων στους *Αχαρνείς* του 425 αντανακλά τη δημοσίευση του έργου, αλλά τα παράλληλα με τον Ηρόδοτο συνίστανται σε μερικά μικρής σημασίας γεγονότα που θα ήταν γενικά γνωστά στην Αθήνα· δεν υπάρχουν λεκτικές ομοιότητες. Ωστόσο μια χρονολογία γύρω στο 425 ή λιγάκι νωρίτερα φαίνεται αρκετά πιθανή από τις αναφορές του Ηροδότου στα πρώιμα γεγονότα του Πελοποννησιακού πολέμου. Υπάρχουν, ωστόσο, τουλάχιστο τρεις λόγοι γιατί η χρονολογία αυτή δεν είναι ιδιαίτερα σημαντική: (1) το έργο ήταν γνωστό στην Αθήνα πριν από τη δημοσίευση· (2) έχει μια μακρά προϊστορία στην προφορική σύνθεση, και ενδεχομένως σε μερική 'προδημοσίευση' (ή καλύτερα κυκλοφόρηση)· (3) την εποχή της τελικής δημοσίευσής του το έργο ήταν κάτι σαν αναχρονισμός, γιατί αντικατόπτριζε μια προηγούμενη κοσμοθεωρία και ύφος γραφής. Η 'ιδεώδης' χρονολογία του είναι πιο κοντά στη δεκαετία του 440 παρά του 420.

Έχει γίνει μεγάλη συζήτηση για τους λόγους της καθυστέρησης στη δημοσίευση. Παίρνοντας τη νύξη τους από ό,τι στη νεότερη ευαισθησία φαίνεται ένα όχι ικανοποιητικό συμπέρασμα και από μερικά κενά στο σώμα του έργου, πολλοί φιλόλογοι υπέθεσαν ότι είναι ατελείωτο και ότι δημοσιεύτηκε μετά το θάνατο του συγγραφέα. Οι *Ιστορίες* τελειώνουν με τα γεγονότα του έτους 479 π.Χ. (χειμώνας), δηλ. την πολιορκία και κατάληψη της Σηστού από τους Αθηναίους και την εκτέλεση του Αρταΰκτη, του Πέρση διοικητή της περιοχής. Αυτό ακολουθείται από ένα τελικό ανέκδοτο (9.122) στο οποίο ο Κύρος ο Μέγας προειδοποιεί τους Πέρσες για τους κινδύνους της πολυτέλειας. Η προειδοποίηση προερχόταν από το χρόνο της ίδρυσης της Περσικής αυτοκρατορίας και απευθυνόταν σ' έναν πρόγονο του Αρταΰκτη, και έτσι κλείνει ταιριαστά την ιστορία της Περσίας και την ιστορία του Περσικού πολέμου (ας σημειωθεί ότι η διήγηση του θανάτου του Αρταΰκτη προκαταλαμβάνεται με την ευκαιρία της κατασκευής από τον Ξέρξη των γεφυρών πάνω στις οποίες πέρασε τον Ελλήσποντο στην Ελλάδα, 7.33). Ο Ηρόδοτος αρέσκεται να βάζει ανέκδοτα στο τέλος των πιο σημαντικών διηγήσεων (σύγκρινε, π.χ., την ιστορία του Επίζηλου μετά τη διήγηση για τη μάχη του Μαραθώνα, 6.117.2-3, ή το μήνυμα του Δημάρατου στη Σπάρτη, που το διηγείται μετά τις Θερμοπύλες, 7.239). Είναι αλήθεια ότι εδώ δεν υπάρχει δήλω-

1. Αναφορές στον Πελοποννησιακό πόλεμο: Schmid-Stählin I 2, 590 σημ. 9. *Αχαρνείς*: αυτ. 591 σημ. 2· Wells (1923) 169-82. Νικίειος ειρήνη: βλ. Fornara (1971*a*).

ση ότι φτάσαμε στο τέλος του έργου, εκτός από τη σημείωση ότι 'τίποτα παραπάνω δεν συνέβη αυτό το έτος' (9.121), κι ότι περαιτέρω γεγονότα μπορούσαν εύκολα να επισυναφθούν σ' αυτό το ασυμπλήρωτο τέλος. Αλλά αυτό πιθανώς είναι ζήτημα του ύφους του Ηροδότου παρά ζήτημα ουσίας. Όσο για το γενικό περιεχόμενο, το έτος 479 έγινε δεκτό απ' όλους ως εκ των πραγμάτων το τέλος των Περσικών πολέμων, που δεν τελείωσαν αυτοδικαίως παρά ως το 449 π.Χ. Παρόμοια τα εσωτερικά κενά είναι ανεπαρκή επιχειρήματα για την ατέλεια του έργου στο σύνολό του. Το πιο σημαντικό είναι οι υποσχέσεις που δεν τηρήθηκαν στο 1.106 και 184 μιας σημαντικής Ασσυριακής (δηλ. Βαβυλωνιακής) παρέκβασης και η υπόσχεση που δεν τηρήθηκε στο 7.213 για να πει την ιστορία του θανάτου του Εφιάλτη, του προδότη των Θερμοπυλών[1].

Τα λίγα που μαθαίνουμε για τη ζωή του Ηροδότου από τις αρχαίες πηγές συνθέτουν το πρόσωπο που ο ίδιος δημιουργεί για τον εαυτό του στο έργο του. Μιλά συχνά για τον εαυτό του, αλλά μόνο ως συγγραφέας, όχι ως ιδιώτης. Ο όρος κλειδί για την πνευματική του δραστηριότητα είναι η *ἱστορίη* (1.1), έρευνα, που καλύπτει πλατιά τις ιστορίες που συλλέγει για το παρελθόν και για σύγχρονα έθιμα, κτίρια και γεωγραφικά χαρακτηριστικά. Ο Ηρόδοτος ενεργεί εν μέρει ως ρεπόρτερ που μεταδίδει ό,τι είδε και άκουσε, τους *λόγους* που λένε οι άνθρωποι (πβ. π.χ. 2.99 και 147). Αλλά η *ἱστορίη* περιλαμβάνει επίσης την άσκηση κριτικής πρώτα στην επιλογή των πληροφοριοδοτών: οι πιο καλοί είναι οι ντόπιοι, οι *ἐπιχώριοι*, κι ανάμεσά τους εκείνοι που μπορούν να δώσουν την καλύτερη αφήγηση (οι *λόγιοι ἄνδρες*) όπως οι ιερείς και τα μέλη των αριστοκρατικών οικογενειών που πήραν μέρος στα γεγονότα. Ύστερα, η *ἱστορίη* συνεπάγεται σύγκριση των αφηγήσεων (*συμβάλλεσθαι*) και η διατύπωση κριτικής στην ουσιαστική πιθανότητα των ιστοριών που λέγονται στον ιστορικό (*γνώμη*). Θα μεταδώσει ιστορίες που δεν πιστεύει ότι είναι αληθινές, και θα διηγηθεί τις ιστορίες όπως του τις είπαν (*λέγειν τὰ λεγόμενα*, 7.152.3), αλλά συχνά είναι εκλεκτικός και εκφράζει δυσπιστία. Αν πρόκειται να εμπιστευθούμε τα λόγια του, βασίζεται σχεδόν εξολοκλήρου σε προφορικές πηγές. Από μιαν άποψη αυτό είναι πλάσμα της φαντασίας, γιατί κάποτε μπορούμε να προσδιορίσουμε, κάποτε να εικάσουμε, ότι βασίστηκε σε προκατόχους, π.χ. τον Εκαταίο, και άλλες γραπτές πηγές, π.χ. την ιστορία της πόλης της Κυρήνης (4.154 κ.ε.). Ωστόσο ο Ηρόδοτος ταξίδεψε πλατιά και βασίστηκε σε ό,τι είδε και άκουσε (αυτοψία και *ἱστορίη*) σε τέτοια έκταση ώστε τα χαρακτηριστικά αυτά χρωματίζουν όλη τη στάση του απέναντι στην ιστορική αλήθεια. Έτσι ένα μεγάλο μέρος των πληροφοριών του για την Αίγυπτο προήλθε από τους Αιγύπτιους 'ιερείς' (δεν ήταν πολύ υψηλής τάξης, κι έτσι όχι πάντοτε καλά πληροφορημένοι· και οι Έλληνες ερμηνευτές δεν

1. Βλ. περισσότερα Jacoby (1913) 373 κ.ε.

ήταν πολύ ακριβείς)[1]. Για ιστορικές πληροφορίες πήγαινε στα μέρη που εμπλέκονταν: στην Αθήνα μια κύρια πηγή (αν και όχι η μόνη) ήταν η οικογένεια των Αλκμεωνιδών που αναμφίβολα περιλάμβανε τον κύκλο του Περικλή· για την Περσία οι πηγές του είναι κυρίως ιωνικές ή πήγαζαν από λιποτάκτες Πέρσες που ζούσαν στην Ελλάδα[2]. Αυτό που παραμελεί να μας πει είναι το γεγονός ότι τα ερωτήματά του ήταν κάποτε προκαθορισμένα από ό,τι γνώριζε από προηγούμενες γραπτές πηγές, ιδιαίτερα στα εθνογραφικά ζητήματα. Έτσι το έργο είναι ένα σύνθετο σύνολο πληροφοριών από τοπικές και γενικές παραδόσεις. Απευθύνεται σε τοπικά ελληνικά ακροατήρια, που όλα μαζί αποτελούν το ελληνικό 'έθνος'. Είναι ολοφάνερο ότι ο Ηρόδοτος οραματίζεται ένα πανελλήνιο ακροατήριο, και όχι απλώς ένα αθηναϊκό, όταν για παράδειγμα περιγράφει την Κριμαία πρώτα συγκρίνοντάς την με την Αττική και ύστερα, για κείνους 'που δεν παρέπλευσαν την Αττική', συγκρίνοντας την με τη φτέρνα της Ιταλίας (4.99.3-5). Αλλά στην αντίληψή του ο Πανελληνισμός αναφέρεται στο πολιτιστικό αμάλγαμα των ατομικών ελληνικών εθνών και όχι σε μια πολιτική μονάδα (πβ. 8.144.2). Το έργο του γράφτηκε στην Αθήνα και στους Θουρίους. Αν επέστρεψε ποτέ από τους Θουρίους στην Αθήνα κι αν θάφτηκε πραγματικά στη νέα αποικία είναι ερωτήματα στα οποία δεν έχουμε απάντηση.

Ο Ηρόδοτος δεν επινόησε τις μεθόδους που χρησιμοποίησε. Υπήρχαν ταξιδιώτες πριν απ' αυτόν, και είχαν συλλεγεί από άλλους προφορικές παραδόσεις. Ο ίδιος αναφέρει το ταξίδι που ανέλαβε ο Σκύλαξ από τα Καρύανδα για λογαριασμό του Δαρείου από την Ινδία στην Ερυθρά θάλασσα στο τέλος του έκτου αιώνα (4.44). Άλλοι πρώιμοι ταξιδιώτες περιλαμβάνουν τον Ευθυμένη από τη Μασσαλία και τον Άννωνα τον Καρχηδόνιο. Πρέπει να υπήρχαν πολλοί ανώνυμοι ταξιδιώτες που δεν δημοσίευσαν εκθέσεις: τα ενδιαφέροντά τους περιλάμβαναν παράκτια ναυσιπλοΐα και παρατήρηση ντόπιων εθίμων. Οι πληροφορίες αυτές γρήγορα συνδυάστηκαν με το ενδιαφέρον των φιλοσόφων στην αστρονομική και γεωγραφική θεωρία. Ο κύριος εκφραστής της επιστημονικής γεωγραφίας ήταν ο Εκαταίος ο Μιλήσιος του οποίου η *Περίηγησις/Περίοδος γης*, εμφανίστηκε στο τέλος του έκτου αιώνα και στην οποία ο Ηρόδοτος χρωστά πάρα πολλά. Το έργο του Εκαταίου συνόδευε ένας χάρτης (ίσως μια βελτιωμένη εκδοχή του χάρτη που επινοήθηκε από τον φιλόσοφο Αναξίμανδρο), ο οποίος, αν κρίνουμε από τις γεωγραφικές δηλώσεις του Ηροδότου, ήταν αφηρημένου γεωμετρικού σχήματος, με τις ηπείρους της Ασίας και Ευρώπης να ισοζυγιάζουν η μια την άλλη. Το έργο ήταν σε

1. Sourdille (1910)· Heidel (1935)· von Fritz (1967)· Kaiser (1969)· Oertel (1970).
2. Wells (1923).

δύο βιβλία, που αργότερα ονομάστηκαν *Ευρώπη* και *Ασία* (η Αφρική εθεωρείτο ένα με την Ασία)· περιέγραψε την ακτή της Μεσογείου με εκδρομές στο εσωτερικό. Ο Ηρόδοτος γνώριζε τον Εκαταίο ως πολιτικό που έδρασε στη διάρκεια της Ιωνικής επανάστασης και μια φορά τον αναφέρει σε συνδυασμό με τη δική του παραμονή στην Αίγυπτο (2.143)· αλλά το χρέος του σ' αυτόν είναι πολύ μεγαλύτερο, γιατί ξέρουμε ότι τον αντέγραψε απροκάλυπτα για τις περιγραφές του κροκοδείλου, ιπποποτάμου και φοίνικα (2.70,71,73), επηρεάστηκε από τον ορισμό του της Αιγύπτου ως του Δέλτα, και κατά πάσαν πιθανότητα επίσης από τις περιγραφές της Σκυθίας και Βόρειας Αφρικής[1].

Εν πάση περιπτώσει, η πραγματική σχέση του Ηροδότου με τον Εκαταίο και άλλους προκατόχους κρίνεται καλύτερα από τις πολυάριθμες επικρίσεις ενάντια στους 'Έλληνες' ή τους 'Ίωνες', που βασίζονται συχνά πάνω στο τι ο ίδιος είδε. Ενώ γενικά ακολουθεί τα υποδείγματα της πρώιμης γεωγραφίας και εθνογραφίας, ισχυρίζεται ότι έχει καλύτερη πληροφόρηση και ότι μπορεί να διορθώσει την υπερβολική σχηματοποίηση των παλαιών γεωγράφων με εμπειρική παρατήρηση και την άρνηση να κάνει υποθέσεις όπου δεν υπάρχει μαρτυρία. Για παράδειγμα, επιχειρηματολογεί ενάντια στη θεωρία ότι η Ευρώπη και η Ασία μαζί με την Αφρική είναι ισομεγέθεις λέγοντας ότι η Ευρώπη είναι μεγαλύτερη (4.36.2 και 42.1). Καί όμως κι αυτός επίσης πιστεύει στη γεωγραφική ισοζυγία από μερικές απόψεις· έτσι ο Δούναβης ισοζυγιάζει το Νείλο, και οι εποχές στο κέντρο του κόσμου βρίσκονται σε ισοζυγία με τις εσχατιές[2]. Τέτοιες αντιστοιχίες έχουν γι' αυτόν ηθική και μεταφυσική σημασία: εγγυώνται την τάξη του κόσμου. Όμοια είναι η στάση του Ηροδότου σε απόκλιση προς την τάξη μέσα στη σφαίρα της εθνογραφίας. Κι εδώ επίσης ακολουθεί παραδοσιακά σχήματα όταν αναφέρεται σε ξένους λαούς (χώρα· έθιμα, πρώτα τα θρησκευτικά, ύστερα τα κοσμικά, με υπέρτατα τα επιτάφια έθιμα· τροφή)[3]. Ενώ συχνά κρίνει τα έθιμα από το κοινωνικό τους ή πολιτικό αποτέλεσμα, βασικά δέχεται ότι το κάθε έθιμο ισχύει μέσα σ' ένα ειδικό πολιτιστικό πλαίσιο. Η ποικιλία των εθίμων θεμελιώνει την τάξη στον κόσμο ως προς το ότι και υποστηρίζει και περιορίζει τις φιλοδοξίες κάθε έθνους. Έτσι γεωγραφία και εθνογραφία είναι θεμελιώδη στην αντίληψη της ιστορικής εξέλιξης του Ηροδότου.

Οι προκάτοχοι του Ηροδότου μάζεψαν προφορικές παραδόσεις για γεωγραφικές και εθνογραφικές πραγματείες. Όμοιες διαδικασίες χρησιμοποιούνται αναμφίβολα από τους προκατόχους του στο πεδίο της ιστορίας, αλλά εδώ η πληροφόρησή μας είναι πολύ ελαττωματική. Μυθογράφοι και γενεαλόγοι

1. Jacoby (1912) 2676 κ.ε. και *FGrH* 1· Nenci (1954)· Drews (1973).

2. Immerwahr (1966) 316   3. Trüdinger (1918).

είχαν ήδη μεταβάλει επικό υλικό σε πεζό λόγο και έτσι είχαν κωδικοποιήσει και εκλογικεύσει τη μυθολογική ιστορία της Ελλάδας. Εδώ πάλι ο Εκαταίος είναι ο κύριος εκφραστής. Το μυθογραφικό [έργο του] *Γενεαλογίαι* ίσως εμφανίστηκε στις αρχές του πέμπτου αιώνα και ήταν ένα συστηματικό έργο, που ωστόσο δεν κάλυψε ιστορικά γεγονότα που μπορούσαν να θυμούνται οι γεροντότεροι. Η σπουδαιότητά του για τον Ηρόδοτο βρισκόταν κυρίως στην έννοια των γενεών κοινή στους δύο συγγραφείς. Αλλά ο Ηρόδοτος μπορεί να άντλησε από μια πιο πλατιά και πιο αυστηρή ιστορική παράδοση όταν χρησιμοποιεί στερεότυπα υποδείγματα για ιστορικά γεγονότα όπως το χρονικό ανεκδότων· είναι απίθανο να έχει επινοήσει όλο αυτό το υλικό. Ένας πιθανός προκάτοχος του Ηροδότου είναι ο Διονύσιος από τη Μίλητο, για τα *Περσικά* του οποίου δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα. Λιγότερο σκιώδεις, αλλά αβέβαιης χρονολογίας είναι οι τρεις κύριοι ιστορικοί ξένων λαών της περιόδου αυτής, ο Χάρων ο Λαμψακηνός *(Περσικά)*, ο Ελλάνικος ο Λέσβιος (Περσικά), και ο Ξάνθος ο Λυδός *(Λυδιακά)*[1]. Ο Jacoby πίστευε ότι τα βιβλία αυτά ήταν μεταγενέστερα από τον Ηρόδοτο, αλλά πρόσφατα η χρονολόγησή του έχει αμφισβητηθεί, και οι αρχαίοι μπορεί να είχαν δίκαιο που τους τοποθετούσαν προηγουμένως. Όποιες κι αν είναι οι ακριβείς χρονολογίες, τα έργα αυτά δείχνουν ότι, όταν ο Ηρόδοτος γράφει ιστορία των ανατολικών λαών δεν είναι ο μόνος. Η κατάσταση ωστόσο διαφέρει για την ελληνική ιστορία. Εδώ ο Jacoby έχει αποδείξει ότι (παρά την ιστορία του Χάρωνα του Λαμψακηνού και την ιστορία της Κυρήνης, που γνωρίζουμε από μεταγενέστερη επιγραφή) τοπικά χρονικά και κατάλογοι επισήμων (όπως ο κατάλογος των Ολυμπιονικών και διαφόρων αξιωματούχων της πόλης) δεν μπήκαν στο κύριο ρεύμα της ιστοριογραφίας παρά μόνο μετά τον Ηρόδοτο[2]. Στην ελληνική ιστορία, η συμπερίληψη από τον Ηρόδοτο των ελληνικών προφορικών παραδόσεων μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της ιστορίας των ανατολικών λαών είναι ένα νέο ξεκίνημα.

Αλλά ακόμη και για την ιστορία των ανατολικών λαών ο Ηρόδοτος δεν ακολουθεί προηγούμενες γραπτές πηγές σε μεγάλη κλίμακα. Οι ιστορικές αφηγήσεις, όπως οι εθνογραφικές βασίζονται κατά ένα μεγάλο μέρος στην *ίστορίην*. Έτσι δεν υπάρχει θεμελιώδης διαφορά ανάμεσα στην πρακτική του στην εθνογραφία και ιστορία. Στην πραγματικότητα ο Ηρόδοτος συνδύασε και τους δύο κλάδους σε μερικές από τις εκθέσεις του για ξένους λαούς, ιδιαίτερα στη μεγάλη παρεκβολή για την Αίγυπτο (βιβλ. 2), που περιέχει και

1. Jacoby (1913) 393 και 405 (Διονύσιος). Βλ. *FGrH* 262 (Χάρων)· 765 (Ξάνθος) και 90 (Νικόλ. Δαμ.)· Pearson (1939) κεφ. 3 και 4· von Fritz (1967), ο τόμ. με το κείμενο, 519 κ.ε. (Χάρων) και 88 κ.ε. (Ξάνθος)· Drews (1973) *σποραδικά.*

2. Jacoby (1949) 54-60.

εθνογραφία και ιστορία. Θα συζητήσουμε την ακριβή σχέση των στοιχείων αυτών όταν θα περιγράψουμε τη δομή των *Ιστοριών*.

Αν οι πρώιμοι πεζοί γεωγράφοι και ιστορικοί άσκησαν επιρροή στο σχηματισμό της μεθοδολογίας του Ηροδότου, οι επιστημονικές πλευρές του έργου του όπως ήταν, αυτές μόνο δεν τον έκαναν ιστορικό. Κρίσεις για αξίες και ιστορική ερμηνεία ήλθαν σ' αυτόν από την ποίηση. Η ιδέα ότι η ιστορία πρέπει να έχει μεγάλο θέμα κι ότι μεγάλα θέματα προκαλούν μεγάλα έργα, είναι ομηρική (πβ. τη σύγκριση της εκστρατείας του Ξέρξη με τον Τρωικό πόλεμο στο 7.20). Ο Ηρόδοτος θεμελίωσε την έννοια της μνημειώδους ιστορίας, που συνεχίστηκε από τον Θουκυδίδη και αναστήθηκε από τους ιστορικούς του Αλεξάνδρου, τον Πολύβιο, τον Λίβιο και άλλους. Η ηρωική προσωπικότητα, ο πυρήνας του ομηρικού έπους, αναπτύχθηκε από τον Ηρόδοτο σε τέτοιες μορφές όπως ο Λεωνίδας και ο Θεμιστοκλής, ίσως κατά τα πρότυπα του Αίαντα και Οδυσσέα. Η έννοια της υστεροφημίας, όπως κηρύσσεται από τον ιστορικό, είναι έκδηλη στην πρώτη πρόταση του Ηροδότου· ένας από τους σκοπούς του είναι 'να εμποδίσει τα μεγάλα και θαυμαστά έργα Ελλήνων και βαρβάρων να στερηθούν την οφειλόμενη δόξα'. Ένα τρίτο στοιχείο που προέρχεται από το έπος είναι η συχνή χρήση λόγων σε στερεότυπες σκηνές, ιδιαίτερα στην έκθεση για τους Περσικούς πολέμους.

Από τη λυρική ποίηση και τη λαϊκή λογοτεχνία για τους Επτά Σοφούς (από τους οποίους ο Ηρόδοτος αναφέρει τους Σόλωνα, Θαλή, Βία και Πιττακό) αντλεί την έμφαση για τις ηθικές αρχές των Ελλήνων πολιτών, την *αρετή* του στρατιώτη-πολίτη, και την έννοια της θείας δικαιοσύνης, όπως λειτουργούσε στην άνοδο και πτώση των πολιτειών που ευημερούσαν και ατόμων, όπως σκιαγραφήθηκε στο προοίμιο (1.5.4) και αποδείχτηκε στην ιστορία του Σόλωνα-Κροίσου. Αλλά το υπόδειγμα με το οποίο διατηρείται η ισορροπία στον κόσμο των συγκρουομένων δυνάμεων είναι εκείνο που βρίσκεται συχνά στην Αττική τραγωδία, το οποίο πιθανώς άσκησε μεγαλύτερη επιρροή στον Ηρόδοτο από οποιαδήποτε άλλη μορφή λογοτεχνίας. Η εξάρτηση είναι και τυπική και φιλοσοφική. Μερικές ιστορίες στον Ηρόδοτο απαρτίζονται από δραματικές σκηνές που συνδυάζονται να σχηματίσουν τα μοντέλα της τραγωδίας. Στην ιστορία του Γύγη και της γυναίκας του Κανδαύλη, για παράδειγμα (1.8-13 έχουμε μια συνδιάλεξη ανάμεσα στο βασιλιά και τον υποταχτικό του στην οποία καταστρώνεται η συνωμοσία· η σκηνή του υπνοδωματίου στην οποία ο Γύγης βλέπει τη βασίλισσα γυμνή και στη συνέχεια γίνεται αντιληπτός απ' αυτή· η συνδιάλεξη βασίλισσας και υποτακτικού· η δολοφονία του βασιλιά και η άνοδος του Γύγη με την προφητεία της Πυθίας για εκδίκηση του θανάτου του Κανδαύλη στην πέμπτη γενεά. Ένας ασήμαντος ποιητής της Ελληνιστικής εποχής αντιλήφθηκε τις δραματικές δυνατότητες κι έγραψε ένα

δραματικό έργο για τον Γύγη, του οποίου έχουμε ένα απόσπασμα[1]. Άλλες δραματικές ιστορίες είναι ο θάνατος του Άτη*, γιου του Κροίσου (1.34-45), η ίδια η ιστορία του Κροίσου, κομμάτια από τη διήγηση της Γέννησης και του Θανάτου του Κύρου του Μεγάλου (1.107-13 και 201-14), η Άνοδος και Πτώση του Πολυκράτη της Σάμου (3.39-43 και 120-5), ιστορίες που προετοιμάζουν το δρόμο για τη μεγάλη τραγωδία του Ξέρξη στα βιβλία 7-9.

Έτσι το τραγικό υπόβαθρο είναι βασικό για την κατανόηση των Περσικών Πολέμων. Η γνωριμία του Ηροδότου με τους *Πέρσες* του Αισχύλου αποδεικνύεται από έναν αριθμό χωρίων, ανάμεσά τους το περίφημο επίγραμμα ότι η ήττα του ναυτικού στη Σαλαμίνα προκάλεσε την ήττα του στρατού ξηράς (Ηρόδ. 8.68c ~ *Πέρσες* 728). Αλλά ο Ηρόδοτος δεν χρησιμοποίησε το δραματικό έργο σαν πραγματολογική πηγή, αναμφίβολα γιατί η δική του *ἱστορίη* του παρείχε ό,τι θεωρούσε καλύτερες πληροφορίες. Η ομοιότητα των *Περσών* και της αφήγησης του Ηροδότου συνίσταται πρωταρχικά στην ερμηνεία των γεγονότων και είναι ιδιαίτερα εμφανής στο θρησκευτικό επίπεδο. Όπως εξηγεί το φάσμα του Δαρείου στο δραματικό έργο, οι θεοί τιμώρησαν την αυταρχική έπαρση του νεαρού βασιλιά χρησιμοποιώντας την απερισκεψία της φύσης του εναντίον του (*Πέρσ.* 742) κι έτσι εμπόδισαν την υπερβολική ανάπτυξη της Περσίας (759 κ.ε.)

Αυτή η πίστη στην ισοζυγιασμένη τάξη του σύμπαντος όπως αποδεικνύεται με παραδείγματα στην ιστορία είναι το πιστεύω του Ηροδότου. Τοποθετεί τις τραγικές του ιστορίες όχι αυθαίρετα εκεί που θα είχαν την πιο μεγάλη έλξη για το ακροατήριο, αλλά σε σημαντικά ιστορικά σημεία, όπως η πτώση μιας δυναστείας και η άνοδος μιας άλλης, ή η τιμωρία ενός διοικητή. Οι τραγικοί του χαρακτήρες έχουν ο καθένας μια ορισμένη λειτουργία στην καθολική ιστορική ανάπτυξη, και συχνά έρχονται μαζί σε ομάδες στις οποίες το κάθε μέλος αντιπροσωπεύει μια διαφορετική άποψη της ιστορικής πορείας (Κανδαύλης, ο τελευταίος βασιλιάς της παλιάς δυναστείας· Γύγης, η αρχή της νέας· η βασίλισσα που προκαλεί τη μεταβολή). Διασυνδέσεις ανάμεσα στις χωριστές τραγικές ιστορίες δεν είναι ασυνήθιστες, όπως π.χ. η προφητεία του μαντείου ότι η εκδίκηση για το έγκλημα του Γύγη θα ερχόταν στην πέμπτη γενεά (την εποχή του Κροίσου) και οι αναφορές του Κύρου του ιδρυτή στην έκθεση για την εκστρατεία του Ξέρξη (7.8a.1· 11.2· 18.2, κλπ.· βλ. παραπάνω για το 9.122). Αν και ο Ηρόδοτος χρησιμοποιεί τεχνάσματα που εμείς συνδέουμε με την τραγωδία, όπως μαντείες και οιωνούς, λόγους και ζωηρούς διαλόγους, και αν και η λεπτότητα της ψυχολογίας του μπορεί να

1. Πολλοί νομίζουν ότι το δραματικό έργο είναι πρώιμο και πηγή για την ιστορία του Ηροδότου. Βλ. Page (1951c). Αλλά πβ. Lesky, *TDH* 536-7.

* Στα αρχαία ελληνικά Ἄτυς.

κάνει τον αναγνώστη να ξεχνά την ιστορική σημασία των σκηνών του, οι δραματικές του ιστορίες δεν είναι (όπως έχουν ισχυριστεί) περιλήψεις πραγματικών δραματικών έργων, ούτε είναι ο αντίκτυπός του πρωταρχικά ηθικός και θεολογικός. Νοούνται πιο πολύ ως εξήγηση των πιο σημαντικών αλλαγών στη δύναμη και την ευτυχία κυβερνητών κι έτσι εξηγούν με παραδείγματα το απόφθεγμά του ότι 'η ανθρώπινη ευτυχία δεν μένει ποτέ σε μια θέση' (1.5.4). Η έμφαση μάλλον στη μοίρα του ανθρώπου παρά στη θεολογική εξήγηση τοποθετεί τον Ηρόδοτο κοντά στο φίλο του Σοφοκλή, ιδιαίτερα σ' εκείνα τα δράματα στα οποία βλέπει κανείς διάφορα πρόσωπα να αλληλοεπιδρούν, όπως στην *Αντιγόνη*. Ανάμεσα στα δραματικά έργα του Σοφοκλή το πιο ηροδότειο είναι οι *Τραχίνιες* με την έμφασή του στις ιστορίες ζωής που εκτείνονται σε σημαντικές περιόδους χρόνου και στη διασύνδεση χωριστών ατομικών πεπρωμένων. Έχει επίσης παρατηρηθεί ότι τα χαμένα δραματικά έργα του Σοφοκλή περιέχουν περισσότερες γεωγραφικές νύξεις από τα σωζόμενα[1]. Ίσως υπήρχε ένας τύπος τραγωδίας που αντλούσε το ενδιαφέρον της τόσο από ιστορίες στημένες σε μακρινά μέρη όσο κι από τη λεπτομερή περιγραφή ατομικών χαρακτήρων. Αυτό είναι που εν μέρει βρίσκουμε στον Ηρόδοτο, για τον οποίο η τραγωδία έδειχνε τη θέση του ανθρώπου στην τάξη της ιστορίας. Η απόδειξη μιας τέτοιας τάξης είναι ο κύριος σκοπός του.

Οι προθέσεις του Ηροδότου εμφανίζονται πάρα πολύ καθαρά στη συνολική οργάνωση του έργου του, που αποκαλύπτει μεγαλύτερη λεπτότητα απ' ό,τι οι δικές του γενικές δηλώσεις. Ως προς το δεύτερο ενδιαφέρεται πολύ με τις μεθόδους του σε μια απόπειρα να εδραιώσει την αξιοπιστία του. Στην πρώτη πρόταση του έργου αναφέρει δύο σκοπούς: τη διατήρηση του παρελθόντος (*τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων*) και, όπως δηλώθηκε νωρίτερα, την εξύμνηση των μεγάλων επιτευγμάτων (*ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά*.) Συχνά κάνει παρατηρήσεις για τη θαυμαστή φύση των μνημείων, εθίμων και γεγονότων που περιγράφει, αλλά δεν είναι απλώς ο χρονικογράφος των θαυμάτων (*θώματα*). Οι συχνές του παρεκβάσεις από τήν ευθεία χρονολογική σειρά τον έκαναν να κερδίσει τη φήμη ενός απλού αφηγητή. Όμως συχνά είναι πολύ επιλεκτικός και η τεχνική του της σύνδεσης των πραγμάτων αποκαλύπτει πολλά για τους σκοπούς του.

Το κύριο τμήμα του έργου διηγείται την ιστορία τεσσάρων Περσών βασιλέων: Κύρος, ο ιδρυτής, και Καμβύσης, ο γιος του· Δαρείος (κατά την άποψή του) ένας σφετεριστής, και ο γιος του Ξέρξης. Αλλά για τον τελευταίο λέει λίγα εκτός από την εισβολή του στην Ελλάδα. Έχει συνεπώς συχνά διατυπωθεί ο ισχυρισμός, ότι η ιστορία των πρώτων τριών βασιλέων σχεδιάστηκε

1. Bacon (1961) 94-101.

αρχικά ως ιστορία της Περσίας, ενώ η ιστορία του Ξέρξη είναι πραγματικά η ιστορία των Περσικών πολέμων[1]. Η θεωρία αυτή της μεταβολής του σχεδίου συχνά συνδυάζεται με την περαιτέρω υπόθεση ότι ο Ηρόδοτος ξεκίνησε ως γεωγράφος πριν γίνει ιστορικός· έτσι όλες οι τρεις φάσεις της ανάπτυξής του θα συνδέονταν στο παρόν έργο. Αλλά η γενετική εξήγηση αγνοεί σε μεγάλο βαθμό το στοιχείο που ενοποιεί τα τρία μέρη: την επέκταση της Περσικής αυτοκρατορίας, που αναχαιτίστηκε στους πολέμους με την Ελλάδα. Ο Ηρόδοτος αρχίζει την Περσική ιστορία με την ιστορία της γέννησης του Κύρου, την έκθεσή του και την άνοδό του [στο θρόνο]· ύστερα επιλέγει τρεις σημαντικές εκστρατείες, εκείνες ενάντια στην Ιωνία και στην ακτή της Μικράς Ασίας, ενάντια στη Βαβυλώνα, το κέντρο του πλούτου, και ενάντια στους μακρινούς Μασσαγέτες, ανάμεσα στους οποίους σκοτώνεται ο Κύρος. Η άνοδος και η πτώση της Περσικής φιλοδοξίας προεικονίζεται εδώ, όπως κι η σύγκρουση Περσίας και Ελλήνων. Η ιστορία του Καμβύση είναι εκείνη της κατάκτησης της Αιγύπτου, η αποτυχία της επίθεσής του εναντίον της Αιθιοπίας, η προμελετημένη εξόντωση του διαδόχου του από τρέλα, και ο θάνατός του. Ο Δαρείος ανεβαίνει στο θρόνο με μια συνωμοσία ενάντια στους Μάγους· επί των ημερών του η αυτοκρατορία φτάνει στο ζενίθ της σε πλούτο και οργάνωση. Οι πολυάριθμες εκστρατείες του είναι επιτυχημένες στην Ασία (ιδιαίτερα εκείνες που κατευθύνονταν εναντίον των εξεγέρσεων της Βαβυλώνας και των Ιωνικών πόλεων της Μικράς Ασίας), αλλά στην Ευρώπη σε μεγάλο μέρος αποτυγχάνουν. Ενώ εγκαθίδρυσε φιλικά διακείμενο καθεστώς στη Σάμο, κέρδισε πρόσβαση στην Ευρωπαϊκή πλευρά του Ελλησπόντου, και υπέταξε τη Θάσο, όμως ο Δαρείος απέτυχε να κατακτήσει τους Σκύθες (την πρώτη Ευρωπαϊκή δύναμη που προσβλήθηκε από τους Πέρσες), και οι δυνάμεις του είχαν αποτυχίες στην εκστρατεία, που ναυάγησε στο Όρος Άθω, και στην εκστρατεία στο Μαραθώνα. Οι Ευρωπαϊκές εκστρατείες του Δαρείου παρακινήθηκαν κυρίως από την επιθυμία του για επέκταση, αλλά εν μέρει επίσης από εκδίκηση για την Αθηναϊκή και Ερετρική βοήθεια στην Ιωνική Επανάσταση· γι' αυτό ο Ηρόδοτος περιγράφει την Ιωνική Επανάσταση ως την άμεση αιτία των Περσικών πολέμων. Επιπρόσθετα ο Δαρείος απαίτησε την υποταγή όλων των Ελληνικών πόλεων ζητώντας *γῆν καὶ ὕδωρ*, αλλά η Σπάρτη και η Αθήνα αρνήθηκαν. Έτσι ο Δαρείος απέτυχε στην επέκταση της αυτοκρατορίας του για να περιλάβει την Ευρώπη (ακριβώς όπως μια Περσική εκστρατεία στην Αφρική είχε μόνο προσωρινή επιτυχία)· η ίδια μοίρα συνέβη στο γιο του Ξέρξη όταν προσπάθησε να συνεχίσει την πολιτική του πατέρα του. Η ιμπεριαλιστική πολιτική της Περσίας σύμφωνα με τον

1. Jacoby (1913) 347 κ.ε.· Powell (1939) κεφ. 2-4· von Fritz (1967), κ.ε.· Fornara (1971*b*) κεφ. 2.

Ηρόδοτο είχε τέσσερις φάσεις: ο Κύρος εδραίωσε ένα ενοποιημένο ασιατικό βασίλειο· ο Καμβύσης κατέκτησε την Αίγυπτο· ο Δαρείος και ύστερα ο Ξέρξης επιχείρησε την κατάκτηση της Ευρώπης κι έτσι αναμίχτηκε [στη διαμάχη] η Ελλάδα. Είναι μια πολύ σχηματική άποψη και βασίζεται στη θεωρία των τριών ηπείρων των γεωγράφων.

Μία από τις κατακτήσεις του Κύρου, στην οποία συνδύασε ανατολική και δυτική Ασία σε μια ενοποιημένη αυτοκρατορία, έχει παραλειφθεί από το διάγραμμα αυτό. Η εκστρατεία του Κύρου ενάντια στον Κροίσο της Λυδίας πάρθηκε από τον Ηρόδοτο από το φυσικό της πλαίσιο και τοποθετήθηκε στην αρχή του έργου. Το όφελος ήταν τεράστιο: η ιστορία του Κροίσου έγινε ανεξάρτητη μονάδα με την ιστορία της Λυδικής δυναστείας ως εισαγωγή της, και μπορούσε να χρησιμεύσει ως πρότυπο για την άνοδο και πτώση όλων των δυναστειών και ηγεμόνων. Δύο επιπρόσθετοι λόγοι για τη μεταβολή ήταν ότι ο Κροίσος, όχι ο Κύρος, ήταν αυτός που επιτέθηκε και προσπάθησε να επαυξήσει την αυτοκρατορία του και έτσι προκάλεσε την ήττα του· κι ότι με την κατάληψη των ελληνικών πόλεων στη Μικρά Ασία ο Κροίσος ήταν ο πρώτος από τους δυνάστες της Ανατολής που υπέταξε Έλληνες (Ηρόδ. Πρόλ. 1.5.3). Η σύγκρουση Ελλάδας και Ανατολής με τον τρόπο αυτό αντιμετωπίζεται ως το αναπόφευκτο αποτέλεσμα του δεσποτικού ιμπεριαλισμού.

Ο Ηρόδοτος πρόταξε στο έργο του ένα εκτενές προοίμιο (1.1-5) στο οποίο οι δηλώσεις του συγγραφέα πλαισιώνουν μία 'Περσική ιστορία' στην οποία επισυνάπτεται μία 'Φοινικική' παραλλαγή. Τη μορφή της εισαγωγής αυτής μιμήθηκε αργότερα ο Θουκυδίδης (1.1-23) και άλλοι ιστορικοί. Ο Ηρόδοτος αρχίζει, όπως είδαμε, δικαιολογώντας τη δημοσίευση της έρευνάς του (*ἱστορίης ἀπόδειξις*). Προσθέτει ότι θα εξηγήσει το λόγο (*αἰτίη*) για τον οποίο Έλληνες και βάρβαροι έφτασαν να συγκρουστούν – μία σαφής, έστω και κάπως αόριστη, αναφορά στους Περσικούς πολέμους και τα προηγούμενα. Η Περσική ιστορία απαντά στο θέμα της ευθύνης (γιατί αυτό σημαίνει η *αἰτίη* στον Ηρόδοτο) ρίχνοντας τη μομφή στους Έλληνες επειδή πήραν εκδίκηση, στον Τρωικό πόλεμο, για την αρπαγή μιας απλής γυναίκας. Η ιστορία δείχνει πώς μια μακρά εχθρότητα μεγάλωσε ανάμεσα στην Ευρώπη και την Ασία μέσα στους αιώνες. (Η Φοινικική παραλλαγή αφορά ένα ασήμαντο σημείο σχετικά με την προηγούμενη αρπαγή της Ιώς). Ο Ηρόδοτος απορρίπτει την εξήγηση αυτή, εν μέρει γιατί αφορά τη μυθολογική περίοδο, και στη θέση της προβάλλει τις επιθέσεις του Κροίσου ως την έσχατη ιστορική αιτία. Τέλος υποδεικνύει τον καθολικο χαρακτήρα του έργου του λέγοντας ότι μετά τον Κροίσο θα περιγράψει όμοια μεγάλες και μικρές πόλεις, εξαιτίας της αστάθειας της ανθρώπινης τύχης. Αρχίζει ύστερα με τον Κροίσο και τη Λυδική δυναστεία.

Έτσι οι *Ιστορίες* βασίζονται σε δύο είδη αλληλεπίδρασης: εκδίκηση για

προηγούμενες αδικίες και επεκτατισμό που δεν απαιτεί δικαιολόγηση. Και τα δύο απαιτούν να πάει ο ιστορικός βαθιά στα προηγούμενα των Περσικών πολέμων. Το θέμα της εκδίκησης χρειάζεται την ιστορία όλων των αλληλεπιδράσεων μεταξύ Ελλήνων και βαρβάρων, και το θέμα του ιμπεριαλισμού, την ιστορία των αρχών και της ανάπτυξης των ανατολικών μοναρχιών. Ο Ηρόδοτος προσάρμοσε το χρονικό των βασιλέων στους νέους στόχους του. Στην ίδια κατεύθυνση διασκεύασε το εθνογραφικό υλικό σκοπεύοντας να περιγράψει το χαρακτήρα και την ιστορία των λαών με τους οποίους ήλθαν σε επαφή οι Πέρσες. Οι εθνογραφικές εκθέσεις κατά το πλείστον είναι τοποθετημένες σε σημεία της αφήγησης όπου έγινε η επαφή αυτή, και τα ιστορικά τους πεπρωμένα (η προσθήκη της ιστορίας ήταν πιθανόν δική του επινόηση) φτάνουν ως το σημείο όπου η χώρα χάνει την ανεξαρτησία της. Με τον τρόπο αυτό στο πρώτο μισό του έργου, έχουμε εκθέσεις για τη Λυδία, τη Βαβυλώνα, τους Μασσαγέτες, την Αίγυπτο, την Αιθιοπία, την Ινδία, τη Σκυθία, την Κυρήνη, τη Λιβύη, και άλλους βαρβαρικούς λαούς μικρότερης σημασίας. Σίγουρα ο θαυμασμός για την ποικιλία της ανθρώπινης ύπαρξης, είναι φυσικός σ' αυτό το είδος. Αλλά οι εθνογραφικές αφηγήσεις έχουν ως λειτουργία να παρουσιάσουν τα διάφορα έθνη ως τόσο σημαντικά εμπόδια στον επεκτατισμό: η ποικιλία των εθίμων (*νόμος*) και του τρόπου ζωής (*ἦθος*) δείχνουν τη ματαιότητα της παγκόσμιας διακυβέρνησης. Το παράδειγμα γι' αυτή την άποψη είναι η Σκυθική εκστρατεία του Δαρείου (4.1-142) που εν πολλοίς είναι ο άξονας που συνδέει τα δύο τμήματα του έργου και στην οποία η ιδέα της Ευρωπαϊκής ελευθερίας γίνεται για πρώτη φορά ολοφάνερη.

Το κύριο εμπόδιο στην Περσική κυριαρχία του κόσμου ήταν οι Έλληνες. Εδώ ο Ηρόδοτος αντιμετώπισε τη δυσκολία ότι η ελληνική ιστορία δεν ήταν ακόμη ένα ανεπτυγμένο λογοτεχνικό είδος[1]. Έλυσε το πρόβλημα με τη διαπραγμάτευση της ελληνικής ιστορίας σε χωριστές αφηγήσεις που είναι κάπως ανάλογες με τις εθνογραφικές εκθέσεις. Έτσι χωριστοί *λόγοι*, που ενδιαφέρονται ιδιαίτερα για την Αθήνα και τη Σπάρτη, αλλά επίσης για άλλες πολιτείες, παρεμβάλλονται σε ορισμένα σημεία όταν οι Έλληνες ήρθαν σε φιλική επαφή, ή, πιο συχνά, εχθρική, με τις ανατολικές δυνάμεις. Η ιστορία του Πεισίστρατου και η πρώιμη ιστορία της Σπάρτης παρεμβάλλεται τη στιγμή που ο Κροίσος ζητά να κάνει συμμαχία με την πιο ισχυρή ελληνική πολιτεία (1.59-68)· η επανάσταση του Κλεισθένη και περαιτέρω η ιστορία των Σπαρτιατών βασιλέων έρχεται τη στιγμή που ο Αρισταγόρας της Μιλήτου επιζητεί συμμάχους από την ηπειρωτική Ελλάδα ενάντια στους Πέρσες (5.34-48 και 55-96)· η ιστορία των βασιλέων της Σπάρτης ξαναρχίζει στο σημείο όταν η Σπάρτη μαζεύει ομήρους από την Αίγινα, που είχε υποταγεί στον

1. Η χρονολόγηση του Χάρωνα, *Ὧροι Λαμψακηνῶν*, είναι αβέβαιη· βλ. von Fritz (1967) 519 κ.ε.

Δαρείο (6.56-60). Άλλα τμήματα της ελληνικής ιστορίας υποτάσσονται στις περσικές εκστρατείες, π.χ. η ιστορία της Ιωνίας και μερικών ιωνικών πόλεων βρίσκεται στο τμήμα της περσικής υποταγής της Ιωνίας κάτω από τον Κύρο τον Μεγάλο (1.142 κ.ε.)· η ιστορία της πόλης της Κυρήνης, στην αφρικανική εκστρατεία υπό τον Δαρείο (4.145-67). Η ιστορία της ζωής του Μιλτιάδη δίνεται σε χωριστά τμήματα την εποχή της Σκυθικής εκστρατείας του Δαρείου (4.137-8), της Ιωνικής Επανάστασης (6.34-41), και του Μαραθώνα (6.103 κ.ε. και 132-40). Μόνο στα τελευταία τρία βιβλία έχουμε μια συνεχή ελληνική αφήγηση. Η τεχνική αντιπροσωπεύει κατάλληλα τον δευτερεύοντα ρόλο που έπαιξαν οι Έλληνες στην ιστορία της ανόδου και της πτώσης των ανατολικών δυναστειών πριν από τους Περσικούς πολέμους.

Το ύφος του Ηροδότου έχει γίνει αντικείμενο θαυμασμού από την αρχαιότητα ακόμη και από αυτούς που δεν θαυμάζουν τον τρόπο γραφής της ιστορίας του. Ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσέας (*π. Θουκ.* 23) επαινεί τη χάρη (*χάρις*) και γλυκύτητα (*ἡδονή*) του ύφους του. Ο Ηρόδοτος χρησιμοποίησε την ιωνική διάλεκτο ως την καθιερωμένη διάλεκτο του πεζού λόγου του καιρού του (χρησιμοποιούνταν επίσης στην ιδιαίτερη πατρίδα του Αλικαρνασσό, όπως γνωρίζουμε από επιγραφές), αλλά την τροποποίησε με την εισαγωγή ομηρικών και άλλων τύπων. Ακόμη δείχνει την επίδραση της απλής παρατακτικής αφήγησης και του περιγραφικού ύφους που το βλέπουμε να χρησιμοποιείται από τέτοιους συγγραφείς, όπως ο Εκαταίος. Αυτό δίνει στο έργο του μια περιγραφική απλότητα που του είναι χρήσιμη στην προσπάθειά του να αποκτήσει αξιοπιστία. Στην πραγματικότητα υπάρχουν πολλές πολύπλοκες προτάσεις στο έργο του, και στη διήγηση και στους λόγους, ιδιαίτερα σε στιγμές δραματικής έντασης[1]. Η πιο σημαντική, ίσως, από τις δραματικές αυτές δηλώσεις απαντά στο τέλος της ιστορίας της τυχαίας θανάτωσης του γιου του Κροίσου Άτη από τον Άδραστο, τον 'άνθρωπο που δεν μπορεί να ξεφύγει' (τη μοίρα του): 'ο Άδραστος, γιος του Γορδία, γιου του Μίδα –αυτός που είχε γίνει ο φονιάς του αδελφού του, και ο δολοφόνος αυτού που τον εξάγνισε– όταν ο τύμβος (του Άτη) είχε ερημωθεί από τον κόσμο, αυτοκτόνησε πάνω σ' αυτόν επειδή γνώριζε ότι απ' όλους τους θνητούς ήταν ο πιο άτυχος' (1.45.3). Το ύφος αλλάζει επίσης ανάλογα με την περίοδο που διηγείται ο Ηρόδοτος. Στα πρώτα βιβλία οι συνδιαλέξεις των σοφών και κυβερνητών ακολουθούν τα υποδείγματα της πρώιμης θυμοσοφικής γνωστικής λογοτεχνίας, για παράδειγμα στην ιστορία Σόλωνα – Κροίσου όπου έχουμε τις ερωτήσεις και απαντήσεις στο θέμα: Ποιος είναι ο πιο ευτυχισμένος, ο δεύτερος πιο ευτυχισμένος, και ούτω καθεξής. Στην αφήγηση των Περσικών πολέμων βρίσκουμε εκτενείς λόγους δομημένους σύμφωνα με τους κανόνες

1. Denniston (1960) 7-8).

της ρητορικής όπως εφαρμοζόταν στην εποχή του Ηροδότου, καθώς και ρητορικές συζητήσεις. Η αφήγηση επίσης κινείται από τη μεγαλύτερη στήριξη σε ανέκδοτα σε πιο ρεαλιστικές περιγραφές ιστορικών πλαισίων και γεγονότων. Το πιο σημαντικό είναι η χρήση από τον Ηρόδοτο διαφόρων απλών υφολογικών σχημάτων για την επίτευξη αφηγηματικής δομής. Από τον Όμηρο και εξής, η αρχή της καλούμενης 'κυκλικής σύνθεσης' υπήρξε από την άποψη αυτή χρήσιμη. Με το σχήμα αυτό μια ιστορία μπορεί να εισαχθεί και να περατωθεί με την επανάληψη της ίδιας πρότασης, ή της ίδιας ιδέας με όμοιες λέξεις. Τέτοια επανάληψη επιτρέπει στον Ηρόδοτο να στήσει τις ιστορίες του καθαρά χωριστά τη μια από την άλλη και να βοηθήσει στην κατανόηση από μέρους του αναγνώστη[1]. Το αποτέλεσμα της οργάνωσης συνίσταται από μερικές αφηγήσεις που μπορούμε να ονομάζουμε '*λόγους*' και που με τη σειρά τους συνίστανται από σειρά μικρότερων *λόγων* σ' ένα είδος τεχνικής 'κινέζικου κουτιού'. Είναι οι *λόγοι* αυτοί που τελικά κατατάσσονται στο συνολικό υπόδειγμα της ανόδου και πτώσης της Λυδίας και Περσίας. Η οργάνωση αυτή μικρή σχέση έχει με τη διαίρεση σε εννέα βιβλία (το καθένα ονοματισμένο από μια από τις Μούσες) που έγινε στην ελληνιστική περίοδο.

Μια συνολική κρίση για το επίτευγμα του Ηροδότου ως 'πατέρα της ιστορίας' (σύμφωνα με μιαν ωραία έκφραση του Κικέρωνα: De legibus 1.1.5) πρέπει να αρχίζει και να τελειώνει με τη συνειδητοποίηση ότι έχει μια ενοποιητική αντίληψη της ιστορίας και ιδιαίτερα της περιόδου την οποία πραγματεύεται, κι ότι αυτό αντικαθρεφτίζεται στην ενοποιητική δομή του έργου. Αυτό είναι αληθινό παρά την τεράστια ποικιλία εμπειρίας που περικλείει σ' αυτό και τους πολλούς τύπους ιστοριών που ενσωμάτωνε. Ο Ηρόδοτος συμπεριέλαβε στο έργο του όλες τις μορφές του λογοτεχνικού λόγου που είχαν χρησιμοποιησει οι Έλληνες πριν απ' αυτόν. Με την έννοια αυτή το έργο του είναι, αν όχι παγκόσμιο, τουλάχιστο καθολικό σε αντίληψη. Αλλά οι ιστορίες δεν συμπεριλαμβάνονται επειδή συνέβαινε να τον ευχαριστούν ή γιατί είχε προηγουμένως ασκήσει [τον κλάδο] της εθνογραφίας και της ιστορίας των ανατολικών λαών (αν και αυτό μπορεί θαυμάσια να ήταν η περίπτωση), αλλά επειδή τις χρησιμοποιούσε ως μεγάλα οικοδομικά κομμάτια για την περιγραφή του κόσμου της ανθρώπινης ιστορίας. Η ποικιλία της ανθρώπινης ύπαρξης και η άνοδος και πτώση των μεγάλων δυνάμεων έδειχνε τη μονιμότητα της ιστορικής πορείας καθαυτήν. Το έργο λοιπόν είναι και ειδικό (μια ιστορία της τραγωδίας της Ανατολής) και καθολικό (μια απόδειξη τάξης στην ιστορία). Η αντίληψη αυτή είναι μοναδική στον Ηρόδοτο και τον τοποθετεί ως ισότιμο με τον Όμηρο και τους τραγικούς ποιητές παρά με τους διαδόχους του.

1. Immerwahr (1966) κεφ. 2.

Περισσότερο ειδικά ιστορική είναι η προσπάθεια να ενοποιήσει το έργο του με την έννοια της αιτιότητας, πράγμα που συχνά έχει παραβλεφθεί. Θέτει σ' όλο το έργο τη θεμελιώδη ιστορική ερώτηση (όπως την έθεσε ο Toynbee): 'Πώς αυτό προέκυψε από κείνο;' Η βασική απάντηση βρίσκεται φυσικά στην αφήγηση των όσων προηγήθηκαν των Περσικών πολέμων. Επιπρόσθετα έχει ένα ανεπίσημο, αλλά περιεκτικό, αιτιολογικό σχήμα που αποδίδει λόγους σε ειδικά αποτελέσματα. Είναι απόλυτα ενήμερος της ύπαρξης οικονομικών, κοινωνικών και άλλων αιτίων που μπορούν να οδηγήσουν σε πολέμους και άλλες πράξεις, αλλά γι' αυτόν αυτά δεν παίζουν μεγάλο ρόλο. Η ελληνική λογοτεχνία είχε αναπτύξει, από τον Όμηρο και ύστερα, την έννοια του 'διπλού κινήτρου' με το οποίο τα γεγονότα μπορούσαν να αιτιολογηθούν ταυτόχρονα με τη θεία και ανθρώπινη επενέργεια. Το σχήμα ήταν χρήσιμο στον Ηρόδοτο γιατί του επέτρεπε να θέτει αξιωματικά μιαν αφηρημένη οργή 'του θείου' ή ακόμη μιαν απλή 'αναγκαιότητα' για την εξήγηση τραγικών γεγονότων, όπως η εισβολή του Ξέρξη στην Ελλάδα (πβ. τα όνειρα του Ξέρξη 7.12-18). Συγχρόνως του επέτρεπε να δίνει ανθρώπινους λόγους για τα ίδια συμβάντα, ανάμεσά τους ιδιαίτερα την εκδίκηση, στην περίπτωση αυτή για την περσική ήττα στον Μαραθώνα. Έτσι υπάρχουν τρία επίπεδα αιτιολόγησης, μεταφυσική, γενικά ανθρώπινη, και ιδιαίτερη. Είτε μας αρέσει είτε όχι, υπάρχει στον Ηρόδοτο ένα ορισμένο μεταφυσικό στοιχείο που καλείται να δείξει ότι τα πράγματα που έχουν συμβεί 'έπρεπε να συμβούν', πράγμα που σημαίνει ότι είχαν μια αποστολή στη διατήρηση της τάξης του κόσμου.

Ταυτόχρονα οι άνθρωποι είναι εξολοκλήρου υπεύθυνοι για τις πράξεις τους· συχνά εκφράζεται ηθική κρίση και πιο συχνά υπονοείται. Ο έπαινος του Λεωνίδα και η καταδίκη του προδότη Εφιάλτη είναι σημαντικές όψεις της περιγραφής των Θερμοπυλών. Το έργο του Ηροδότου δεν έχει μόνο επιστημονική αποστολή, αλλά επίσης και εκπαιδευτική. Εξηγεί στο ελληνικό κοινό τους κανόνες με τους οποίους έχουν ζήσει και τους κανόνες με τους οποίους πρέπει να ζήσουν. Το στοιχείο αυτό της ιστοριογραφίας στον Ηρόδοτο δεν είναι συνειδητά διατυπωμένο, αλλά ήλθε με φυσικό τρόπο σ' έναν που πίστευε ότι οι ελληνικές αξίες στην πραγματικότητα εναρμονίζονταν με τη φυσική τάξη, ενώ μερικές ανατολικές αξίες δεν ήταν. Έτσι το έργο του Ηροδότου είναι από μιαν άποψη πατριωτική ιστορία, αν και δεν κακολογεί τους βαρβάρους όπως τείνουν να κάνουν μεταγενέστεροι συγγραφείς (εξαίρεση αποτελούν μερικές διόλου κολακευτικές παρατηρήσεις από τον Παυσανία, βασιλιά της Σπάρτης, μετά τη μάχη των Πλαταιών, 9.79.1).

Η φιλοσοφία του Ηροδότου, όπως όλη η προσωκρατική φιλοσοφία, βασίζεται στην εμπειρική παρατήρηση· η αξίωσή του είναι να αναφέρει τις παραδόσεις, συμπληρωμένες από τις δικές του παρατηρήσεις, του τι έγινε

στην ιστορία. Η λέξη κλειδί εδώ είναι η λέξη *ἀτρεκείη*, ακρίβεια, κι η ευνοούμενη μεταφορά του είναι εκείνη του δρόμου που τον πέρασε κανείς προς την αληθινή 'ύπαρξη' (*ὁ ἐὼν λόγος*, π.χ. 1.95.1). Η φήμη του δεν ήταν πάντοτε αντάξια της δικής του εκτίμησης του επιτεύγματός του. Ο Θουκυδίδης πιθανώς τον είχε στο νου του όταν μιλούσε επικριτικά για εκείνους που συνέθεταν ιστορίες για ευχαρίστηση του ακροατηρίου (1.21.1· 22, 4). Η γνώμη ότι ο Ηρόδοτος διηγούνταν φανταστικές ιστορίες διατρέχει όλη την αρχαιότητα: ο Κικέρων, ενώ τον αποκαλεί 'πατέρα της ιστορίας' λέει στην ίδια πρόταση ότι στο έργο του περιέχονται innumerabiles fabulae (*De legibus* 1.1.5)[1]. Επιπρόσθετα κατηγορήθηκε για μεροληψία, ιδιαίτερα στο περιβόητο έργο του Πλουτάρχου, *Περί της Ηροδότου κακοηθείας*. Τις επικρίσεις αυτές πρέπει να τις βλέπει κανείς σε συσχετισμό: γιατί ο Ηρόδοτος παρέμεινε ένας συγγραφέας που διαβαζόταν πλατιά, το έργο του οποίου ήταν θεμελιώδες για τη γνώση των Περσικών πολέμων.

Η φήμη του Ηροδότου έχει όμοια διακυμάνσεις στους νεότερους χρόνους. Το πρόβλημα έχει τις ρίζες του χωρίς αμφιβολία εν μέρει στη δική του αξίωση να αναφέρει προφορική πληροφόρηση και στην αποτυχία του να κάνει διάκριση μεταξύ γεγονότος και προκατάληψης στις αναφορές που πήρε. Τα τελευταία εκατό χρόνια, το βιβλίο για την Αίγυπτο έγινε αντικείμενο διαμάχης, επειδή περιέχει πολλά που είναι ολοφάνερα ψευδή. Ο Sayce στο υπόμνημά του στα βιβλία 1-3 (1883) προσέβαλε την αξιοπιστία του Ηροδότου, ενώ ο Spiegelberg κι άλλοι Αιγυπτιολόγοι προσπάθησαν να σώσουν το όνομά του παραθέτοντας αιγυπτιακές πληροφορίες για να υποστηρίξουν τις απόψεις του, και όπου αυτό δεν ήταν δυνατό, μεταφέροντας τη μομφή για τα λάθη στην ανεπάρκεια των πληροφοριοδοτών του. Το ζήτημα φαινόταν ότι διευθετήθηκε με την ανάλυση από τον Jacoby των πηγών του Ηροδότου, για τις οποίες αποφάνθηκε ότι ήταν κατά ένα μεγάλο μέρος προφορικές, με μια προτίμηση ανάκρισης των τοπικών κατοίκων (*ἐπιχώριοι*)[2]. Αλλά πρόσφατα, η αιγυπτιακή έκθεση έχει πάλι γίνει στόχος επικρίσεων, και μια ακραία θεωρία θέτει ως αξίωμα ότι οι δηλώσεις του Ηροδότου για τις πηγές του είναι όλες μυθεύματα και μέρος της λογοτεχνικής του τεχνικής[3].

Στην πραγματικότητα είναι δύσκολο να καταλάβουμε μερικές αναφορές πηγών στον Ηρόδοτο. Στη σύγκρισή του των Κόλχων της Μαύρης θάλασσας με τους Αιγυπτίους λέει ότι είχε σχηματίσει τη γνώμη ότι οι Κόλχοι ήταν Αιγύπτιοι πριν να διερευνήσει και τους δύο λαούς (2.104). Αλλού στο δεύτερο βιβλίο αποδίδει την εκδοχή της ιστορίας της Ελένης στην Αίγυπτο σε αιγυπτιακές πηγές (2.112 κ.ε.), και στην αρχή του έργου του αποδίδει την ιστορία

1. Momigliano (1966) 127 κ.ε. 2. Jacoby (1913) 392 κ.ε. και 419 κ.ε.
3. Fehling (1971).

των βιασμών των γυναικών, που βασίζεται στην ελληνική ορθολογιστική κριτική της ελληνικής μυθολογίας, στους Πέρσες (1.1-5). Όταν μιλάει για το μυθικό φοίνικα στην Αίγυπτο, μια ιστορία που γνωρίζουμε ότι ξεσηκώθηκε από τον Εκαταίο, δεν αναφέρεται στον μεγάλο προκάτοχό του, αλλά στους *Ήλιοπολίτας* (2.73). Αυτά δεν είναι μεμονωμένα παραδείγματα· ακόμη άλλες δηλώσεις μπλέκουν πιο πρόσφατα γεγονότα κι ανθρώπους που θα γνώριζαν πότε ο Ηρόδοτος έλεγε ψέματα. Αυτού του είδους είναι η διαβεβαίωση των 'Αθηναίων' ότι οι Κορίνθιοι δεν πήραν μέρος στη μάχη της Σαλαμίνας, μια διαβεβαίωση την οποία αρνιούνταν 'οι Κορίνθιοι' και 'η υπόλοιπη Ελλάδα' (8.94.). Είναι καθαρό ότι τα κριτήρια του Ηροδότου όταν παραπέμπει στις πηγές του διαφέρουν από εκείνα ενός νεότερου ιστορικού. Επιπρόσθετα από την έγγραφή τους αξία, γι' αυτόν έχουν επίσης ρητορική σημασία. Ο Ηρόδοτος αναφέρεται στις πηγές του μόνο σε ειδικά σημεία στην αφήγησή του όπου θέλει να τονίσει είτε τη συμφωνία του ή τη διαφωνία με ό,τι λένε οι άνθρωποι. Δεν αναπαριστάνει την πραγματική πορεία των ερευνών του αλλά μερικές φορές αποδίδει μερικές δηλώσεις σε ειδικές πηγές όπου μπορεί να είχε τις πληροφορίες του μόνο έμμεσα και όπου ακόμη απλώς υποθέτει ότι τέτοια ήταν η άποψη των πληροφοριοδοτών του. Κάποτε μας λέει μόνο εκείνο το μέρος της παράδοσης που ταιριάζει στην εικόνα που σχημάτισε στο νου του. Μια υποψία προκύπτει ότι μπορεί ακόμη να αποδίδει ιστορίες σε ορισμένες πηγές επειδή η προκατάληψη της αφήγησης όπως τη γνώριζε θα ταίριαζε στην πηγή. Μπορεί ο Ηρόδοτος να εφάρμοζε για την αναπαράσταση των γεγονότων αρχές όχι τόσο ανόμοιες από την αναπαράσταση των λόγων του Θουκυδίδη. Και οι δύο ιστορικοί αγωνίζονται για την αυθεντικότητα με σκοπό να πείσουν και όχι μόνο σαν στοιχείο ακριβούς αναφοράς.

Ως παράδειγμα μπορούμε να αναφέρουμε την αφήγηση του Ηροδότου για την άνοδο του Δαρείου στο θρόνο ως αρχηγού της Συνωμοσίας των Επτά (3.67 κ.ε.). Μετά το θάνατο του Καμβύση ένας μάγος ανέβηκε στο θρόνο παίρνοντας την ταυτότητα του αδελφού του Καμβύση, του νόμιμου διαδόχου, τον οποίο είχε δολοφονήσει ο Καμβύσης. Η απομίμηση ανακαλύφθηκε από έναν Πέρση ευγενή, τον Ωτάνη, ο οποίος οργάνωσε μια συνωμοσία έξι προσώπων στους οποίους προστέθηκε ο Δαρείος ως έβδομος. Μπήκαν στο παλάτι και δολοφόνησαν τον μάγο. Τα γεγονότα αυτά δίνονται με μεγάλες λεπτομέρειες σε μια άμεση δραματική διήγηση, αλλά χωρίς καμιά μνεία πηγών. Ύστερα οι συνωμότες είχαν ένα συνέδριο για τη μορφή της κυβέρνησης που η Περσία θα έπαιρνε· με την ευκαιρία ο Ωτάνης εισηγήθηκε δημοκρατία, ένας άλλος συνωμότης ολιγαρχία, και ο Δαρείος βασιλεία. Ο Ηρόδοτος εισάγει το συμβούλιο λέγοντας ότι 'έγιναν λόγοι τους οποίους μερικοί Έλληνες

δεν πιστεύουν, όμως έγιναν' (3.80.2). Δεν λέει ποιες ήταν οι πηγές του για την εμφατική αυτή δήλωση, αλλά μπορούμε να τις αναπαραστήσουμε από τα δικά του λόγια αργότερα. Στο τέλος της Ιωνικής Επανάστασης ο Μαρδόνιος, ο γιος ενός από τους συνωμότες, ίδρυσε δημοκρατίες στις ιωνικές πόλεις, 'ένα πολύ μεγάλο θαύμα για κείνους που δεν δέχονται ότι ο Ωτάνης είχε προτείνει στους Επτά ότι η Περσία θα έπρεπε να γίνει δημοκρατία' (6.43.3). Απ' όπου κι αν ο Ηρόδοτος άντλησε τη γνώση του για τους λόγους αυτούς, πίστευε στην αυθεντικότητά τους με μια συλλογιστική διαδικασία που βασιζόταν σε πληροφορίες για τις πράξεις του Μαρδόνιου. Την πληροφορία αυτή αναμφίβολα είχε από την Ιωνία, την ενδιαφερόμενη πλευρά. Η έκθεση της ίδιας της συνωμοσίας, που δεν αναφέρει πηγές, μπορεί να συγκριθεί με την αφήγηση του ίδιου του Δαρείου στην επιγραφή του Behistun, που είναι σε στενή, αλλά όχι τέλεια, συμφωνία με τον Ηρόδοτο ως προς τα ονόματα των συνωμοτών και τη σπουδαιότητα αυτού που ο Δαρείος στην επιγραφή ονομάζει 'το ψέμα στη χώρα'. Η έννοια αυτή εννοείται στον Ηρόδοτο στην ιστορία της ανακάλυψης του μάγου, και ίσως την υπαινίσσεται όταν ο Δαρείος, πριν από το φόνο του μάγου, συζητεί το θέμα του να λέει κανείς ψέματα κάπως διά μακρών: 'όπου πρέπει να ειπωθεί ένα ψέμα, ας ειπωθεί. Γιατί οι ψεύτες κι αυτοί που κάνουν χρήση της αλήθειας έχουν τον ίδιο σκοπό. Οι πρώτοι λένε ψέματα όταν νομίζουν ότι θα ωφεληθούν με την απάτη, οι άλλοι λένε την αλήθεια για να κερδίσουν από την αλήθεια και για να τους εμπιστεύονται περισσότερο (3.72.4). Αυτό ηχεί σαν μια ελληνική διαστρέβλωση ενός θέματος γνωστού στην παράδοση ότι είχε συνδεθεί με τον Δαρείο. Είναι σίγουρα υπόθεση, αλλά λογική, ότι η ιστορία αυτή έχει επίσης ιωνικές ρίζες που βασίζονται σε περσική προπαγάνδα. Ένα τρίτο τμήμα της αφήγησης αυτής ασχολείται με τον Δαρείο που κέρδισε τη βασιλεία (3.85-7). Είναι ένα πικάντικο ανέκδοτο, στο οποίο το πρόσωπο, το άλογο του οποίου θα χρεμέτιζε πρώτο την ανατολή του ήλιου, θα εκλεγόταν βασιλιάς. Αυτό το κατόρθωσε ο ιπποκόμος του Δαρείου εξάπτοντας τον επιβήτορα με τη μυρωδιά φοράδας. Μια πηγή για την ιστορία αυτή δίνεται μόνο όταν ο Ηρόδοτος αναφέρει δύο εκδοχές για τον ειδικό χειρισμό με τον οποίο επιτεύχθηκε αυτό το αποτέλεσμα: 'γιατί οι Πέρσες το λένε και με τους δύο τρόπους' (3.87). Θα ήταν αφελές να δώσει κανείς πολύ μεγάλη πίστη στη δήλωση αυτή, προσαρτημένη όπως είναι σ' ένα ενδιαφέρον ανέκδοτο. Ο Ηρόδοτος χειρίζεται δηλώσεις για πηγές με σημαντική ποικιλία και ελευθερία, αν και αυτό δεν τον κάνει μυθιστοριογράφο. Ο παραδόσεις που συνέλεξε αναμφίβολα ήταν εν μέρει φανταστικές, και κάποτε ξεπερνά τα όρια αυτού που ένας νεότερος ιστορικός θα δεχόταν ως ακριβή αναφορά.

2. ΘΟΥΚΥΔΙΔΗΣ

Ο Θουκυδίδης, ο πρώτος αληθινά Αθηναίος ιστορικός, διαφέρει από τον Ηρόδοτο ως προς τρεις σημαντικές απόψεις: (1) ασχολήθηκε με την ιστορία της ιδιαίτερης πόλης του· (2) διανοούμενος της νέας σχολής, πολύ επηρεασμένος από τη ρητορική και τη σοφιστική, έγραψε σύγχρονη ιστορία· (3) εξόριστος το 424/3 π.Χ. μετά την καταστροφική στρατηγία του, ήλθε στην ιστοριογραφία ως άνθρωπος της δράσης. Οι μαρτυρίες για τη ζωή του προέρχονται κυρίως από τις δικές του δηλώσεις, αλλά η αρχαιότητα γνώριζε επίσης για την ταφή του κοντά στα Κιμώνεια μνήματα (με επιγραφές, Μαρκελλ. 16 και 55· *Βίος* 7) και για ένα ψήφισμα από κάποιον Οινόβιο (Παυσ. 1.23.9) που ανακάλεσε τον Θουκυδίδη από την εξορία μετά το τέλος του Πελοποννησιακού πολέμου[1]. Ο Θουκυδίδης ήταν ώριμος άντρας όταν ξέσπασε ο πόλεμος το 431 (1.1.1. και 5.26.5) κι έτσι γεννήθηκε πιθανώς στις αρχές της δεκαετίας του 450 (πριν από το 454, αν ήταν τουλάχιστο 30 ετών κατά τον χρόνο της στρατηγίας του το 424). Γιος του Ολόρου από το δήμο Αλιμούντα, ο Θουκυδίδης αναμφισβήτητα ανήκε στο γένος των Φιλαϊδών, και είναι ελκυστική η υπόθεση ότι ήταν συγγενής του Θουκυδίδη, γιου του Μελησία, του μεγάλου ανταγωνιστή του Περικλή που εξοστρακίστηκε το 443[2]. Σύμφωνα με την οικογενειακή παράδοση ήταν συντηρητικός, αν και θαυμαστής του Περικλή. Σχετιζόταν κάπως με τα χρυσωρυχεία της Θράκης (4.105.1), πράγμα που μπορεί να εξηγήσει γιατί είχε τοποθετηθεί ναύαρχος στην περιοχή εκείνη το 424. Εξόριστος, ίσως δίκαια, επειδή δεν κατάφερε να ανακουφίσει την Αμφίπολη από την επίθεση του Βρασίδα, μας λέει μόνο ότι αυτό του επέτρεψε να πάρει πληροφορίες και από τις δύο πλευρές (5.26.5). Πιθανόν απεβίωσε στην Αθήνα ευθύς μετά το 399 και θάφτηκε εκεί. Υπάρχει ωστόσο πλατιά διαδομένη αρχαία υπόθεση για το μέρος και τον τρόπο του θανάτου του. Ο Θουκυδίδης λέει ότι ασχολούνταν με τη σύνθεση του έργου του από την αρχή-αρχή του πολέμου (1.1.1) και δείχνει καθαρά ότι έγραφε ακόμη μετά το 404 (2.65.12· 5.26.1· 6.15.3). Το έργο τελειώνει απότομα το 411, στο μέσο μια πρότασης· συνεχίστηκε από έναν αριθμό μεταγενέστερων ιστορικών, τον Κράτιππο και Θεόπομπο, των οποίων το έργο χάθηκε, και τον Ξενοφώντα, του οποίου τα σωζόμενα *Ελληνικά* αρχίζουν απ' εκεί όπου σταματά ο Θουκυδίδης. Όταν η *Ιστορία* του Θουκυδίδη διακόπτεται στο 411, μία παρατήρηση προστίθεται σε πολλά χειρόγραφα για να δείξει ότι η αφήγηση του έτους εκείνου δεν είναι πλήρης, και ο Θουκυδίδης είχε σαφώς την πρόθεση να φτάσει τη διήγησή

1. Το ψήφισμα αυτό θα πρέπει να χρονολογηθεί στο 404 ή 403 γιατί ο Θουκυδίδης μας λέει ότι η εξορία του διήρκεσε είκοσι χρόνια (5.26.5).

2. Wade-Gery (1932) 205-27.

του ως το τέλος του πολέμου το 404 (βλ. ειδικά 5.26). Είναι γι' αυτό θεμιτό να ρωτήσουμε πόσο το έργο είναι *εσωτερικά* τελειωμένο. Το ζήτημα περιπλέκεται από τη δήλωση του Θουκυδίδη ότι άρχισε να γράφει (όχι απλώς να κρατά σημειώσεις) μόλις ξέσπασε ο πόλεμος. Η σύγκριση του χωρίου αυτού με άλλα που υπονοούν σαφώς γνώση της έκβασης του πολέμου, οδήγησε τους μελετητές να κοιτάξουν για άλλα χωρία που αποδεδειγμένα γράφτηκαν είτε νωρίς είτε αργά, σε μια προσπάθεια να αντιληφθούν τις φάσεις της σύνθεσης από τις οποίες πέρασε το έργο. Εδώ δεν είναι ο χώρος για να δώσουμε πλήρεις καταλόγους[1], αλλά μερικές ενδείξεις για πρώιμη σύνθεση μπορούν να παρατεθούν, όπως η δήλωση ότι ο Ωρωπός ήταν αττικός (2.23.3), που δεν ήταν μετά το 412 π.Χ., ο υπολογισμός των σπαρτιατικών εισβολών της Αττικής στο 2.57.2 και 3.26.3, που αγνοεί την εισβολή που οδήγησε στην κατάληψη της Δεκέλειας το 413. Αυτά μπορεί να είναι απλώς πρώιμες σημειώσεις χωρίς μεγάλη σημασία, αλλά η γενική δήλωση ότι ο λοιμός έκανε μεγαλύτερη ζημιά στην αθηναϊκή δύναμη από ο,τιδήποτε άλλο (3.87.2, πβ. 1.23.3) μπορεί να ισχύει μόνο για τον Αρχιδάμειο πόλεμο του 431-421 και διαψεύδεται από την αφήγηση της Σικελικής εκστρατείας και από δηλώσεις για τις αιτίες της ήττας της Αθήνας (2.65). Για το λόγο αυτό υπάρχει κάποια δικαιολογία για τη θεωρία του Ullrich, που προτάθηκε το 1845-6 και υποστηρίζεται ακόμη από πολλούς, ότι αρχικά ο Θουκυδίδης συνέθεσε μια ιστορία του Αρχιδάμειου πολέμου και τη συνέχισε όταν είδε ότι η Νικίειος Ειρήνη του 421 ήταν μια κατ' όνομα μόνο ειρήνη, όπως ο ίδιος εξηγεί στο ονομαζόμενο δεύτερο προοίμιο του έργου (5.26). Πρέπει ωστόσο να υπογραμμιστεί ότι πολλά από τα χωρία που μνημονεύτηκαν ως πρώιμα δεν είναι κατ' ανάγκην πρώιμα, ή μπορούν να ερμηνευτούν με άλλους τρόπους. Αυτό επαληθεύεται ιδιαίτερα στις επανειλημμένες αναφορές στα βιβλία 1-4 σ' 'αυτό τον πόλεμο' που σε πολλές περιπτώσεις, αν και όχι σε όλες, ισχύουν και για το δεκαετή και για τον εικοσιεπταετή πόλεμο. Είναι αλήθεια ότι ο Θουκυδίδης δεν δείχνει σ' αυτά τα βιβλία (εκτός για το 2.65 που μπορεί να θεωρηθεί μεταγενέστερη προσθήκη) πόσο ο πόλεμος επρόκειτο να διαρκέσει, αλλ' αυτό μπορεί να εξηγηθεί από την τάση των πρώιμων συγγραφέων, όπως οι Όμηρος και Ηρόδοτος, να αναφέρονται στην αρχή των έργων τους μόνο στην αρχή της σειράς των γεγονότων τα οποία πρόκειται να καλυφθούν. Έτσι όταν ο Θουκυδίδης λέει στην αρχή του πολέμου (2.1.1) 'τώρα άρχισε ο πόλεμος των Αθηναίων και των Πελοποννησίων και των συμμάχων τους, κατά τον οποίο αυτοί... πολεμούσαν συνεχώς', αυτό μπορεί να αναφέρεται μόνο στον Αρχιδάμειο πόλεμο αλλά μπορεί να γράφτηκε είτε νωρίς είτε αργά. Η περίπτωση

1. Patzer (1937) και Luschnat (1971).

για μια χωριστή έκδοση της ιστορίας του Αρχιδάμειου πολέμου, ενώ δεν είναι χωρίς βάση, δεν είναι πολύ ισχυρή.

Η ίδια αβεβαιότητα δεν υφίσταται σε σχέση με την αναγνώριση των χωρίων τα οποία αποδεδειγμένα έχουν γραφεί αργά, είτε μετά το τέλος του πολέμου είτε τουλάχιστο στη διάρκεια του Δεκελεικού πολέμου (413-404). Το πιο ονομαστό χωρίο του είδους αυτού είναι η λεγόμενη *Πεντηκονταετία* (1.89-118) που δίνει την ιστορία της περιόδου 479-431 π.Χ. και έχει συντεθεί μετά την εμφάνιση της *Ατθίδας* του Ελλάνικου, ένα έργο που πιθανώς δημοσιεύτηκε μετά το 407/6 και στο οποίο ο Θουκυδίδης αναφέρεται στο 1.97.2. Η *Πεντηκονταετία* είναι κατά μεγάλο μέρος μια έκθεση της αύξησης της δύναμης της ιμπεριαλιστικής Αθήνας και έτσι προϋποθέτει την ιδέα ότι η αληθινή αιτία του Πελοποννησιακού πολέμου ήταν ο φόβος της Σπάρτης για εκείνη τη δύναμη. Αυτή η ανάλυση επίσης αποτελεί τη βάση μερικών δημηγοριών στα πρώτα βιβλία και γίνεται φανερή στο προοίμιο, στο 1.23.6. Συνεπώς οι φιλόλογοι απέδωσαν τέτοια χωρία σε μια μεταγενέστερη φάση στη σύνθεση απ' ό,τι τα πιο τεκμηριωμένα χωρία που δίνουν λεπτομέρειες για τα άμεσα παράπονα που οδήγησαν στον πόλεμο, όπως οι εκθέσεις των επεισοδίων στην Κέρκυρα και Ποτείδαια. Άλλοι μελετητές προχωρούν πιο πολύ και υποθέτουν ότι η σκέψη του Θουκυδίδη υπέστη μια σημαντική εξέλιξη στη διάρκεια της σύνθεσης και αναθεώρησης της *Ιστορίας*. Έτσι ο Schwartz (1919) πήρε ως δεδομένο μια εξελικτική πορεία από τον βασισμένο σε γεγονότα ιστορικό σ' έναν απολογητή της περίκλειας *Machtpolitik* (= δυναμικής πολιτικής) υπό την επίδραση της πτώσης της Αθήνας, ο Schadewaldt (1929) βρήκε μία εξέλιξη από τον επιστημονικό ιστορικό στον φιλόσοφο της ιστορίας, και πρόσφατα ο Andrewes εισηγήθηκε ότι η έννοια της έσχατης αιτιολογίας αντιπροσωπεύει μεταγενέστερη φάση στη σκέψη του Θουκυδίδη[1]. Ενάντια σ' αυτό ορθώνεται η ενωτική παράδοση με πρώτο τον Krüger το 1832 και στην εποχή μας αντιπροσωπεύεται ιδιαίτερα ρωμαλέα από τον H. Patzer (1937) και τον J. H. Finley (1940 και 1942). Η συζήτηση κι από τα δύο στρατόπεδα έχει συμβάλει πολύ στην κατανόηση του Θουκυδίδη, έστω κι αν δεν έχει επιτευχθεί οριστική λύση.

Ένα επιπλέον στοιχείο στη συζήτηση αυτή είναι το ζήτημα του κατά πόσον τα βιβλία 5 και 8 είναι ημιτελή. Το 5ο βιβλίο ασχολείται ουσιαστικά με τα γεγονότα που συνδέονται με τη Νικίειο Ειρήνη και την ταραγμένη ειρήνη που ακολούθησε ως την καταστροφή της Μήλου. Το 8ο βιβλίο καλύπτει τα αποτελέσματα που ακολούθησαν τη Σικελική εκστρατεία και την αρχή του Δεκελεικού πολέμου ως το 411, όπου διακόπτεται. Και στα δύο

1. Andrewes (1959) 223-39.

υπάρχουν ασυνήθιστα χαρακτηριστικά: ούτε το ένα ούτε το άλλο περιέχουν δημηγορίες σε ευθύ λόγο (με την εξαίρεση του Διαλόγου των Μηλίων στο 5ο, που οπωσδήποτε είναι μοναδικός στη δραματική του μορφή και μπορεί να είναι ανεξάρτητη σύνθεση) και το 5ο παραθέτει έγγραφα αυτολεξεί, μια πρακτική που αποφεύγει συνήθως ο Θουκυδίδης· επιπλέον και τα δύο βιβλία παρουσιάζουν κάποια ελαττώματα στη συναρμολόγηση των επιμέρους τμημάτων. Αν και έχουν γίνει προσπάθειες να εξηγηθούν οι ιδιορρυθμίες αυτές[1], δεν είναι παράλογο να υποθέσει κανείς ότι ολόκληρο το έργο αποτελείται από διάφορα μέρη: (1) Αρχιδάμειος πόλεμος, βιβλία 1-5.24· (2) Νικίειος Ειρήνη (5.25-84.1)· (3) Διάλογος Μηλίων (5.84.1-116), ίσως πρέπει να συνδέεται με το (4) η Σικελική εκστρατεία (βιβλία 6-7)· και (5) η αρχή του Δεκελεικού πολέμου (βιβλίο 8). Στο σχήμα αυτό τα τμήματα 1,3 και 4 είναι πλήρως επεξεργασμένα, ενώ τα 2 και 5 έχουν αποδοθεί πιο αδρομερώς. Παρ' όλα αυτά, τα πέντε τμήματα έχουν πολλά κοινά, από θεματική και φιλοσοφική άποψη[2]. Παρά τις κάποιες ανακολουθίες, τα επιμέρους τμήματα του έργου έχουν αρκετά κοινά στοιχεία, ώστε να μας επιτρέψουν να ανασυνθέσουμε μια ενοποιημένη εικόνα της σκέψης του Θουκυδίδη.

Από μερικές απόψεις η αντίληψη του Θουκυδίδη για την ιστοριογραφία διαφέρει τόσο ριζικά από εκείνη όλων των άλλων αρχαίων ιστορικών, ώστε οι μελετητές δεν έχουν επαρκώς προσέξει το μεγάλο χρέος που οφείλει στους προκατόχους του, ιδιαίτερα στον Ηρόδοτο. Αντίθετα έχουν επηρεασθεί υπέρμετρα από τις επικριτικές του παρατηρήσεις για τις ανεπάρκειες της προηγούμενης ιστορικής έρευνας (1.20-2). Ο Ηρόδοτος σαφώς συμπεριλαμβάνεται σ' αυτή την κριτική· ο Θουκυδίδης διορθώνει δύο μικρά γεγονότα που απαντούν στον Ηρόδοτο (1.20.3) χωρίς να αναφέρει τον προκάτοχό του. Παρόμοια, η δηκτική κρίση για τους 'λογογράφους' που έγραψαν με σκοπό μάλλον να εντυπωσιάσουν το ακροατήριο παρά να του πουν την αλήθεια (1.21.1) και η παραδοχή του ότι η έλλειψη ιστοριών (1.22.4) θα κάνει το δικό του έργο λιγότερο ευχάριστο, αναμφίβολα κατευθύνονται ανάμεσα σ' άλλους ενάντια στον Ηρόδοτο. Αλλά οι παρατηρήσεις αυτές, που επηρεάζονται κυρίως από την επίγνωση της καινοτομίας της μεθόδου του, δεν πρέπει να αφεθούν να κρύψουν την πραγματική του σχέση με τους προκατόχους του.

Κατά πρώτο λόγο ο Θουκυδίδης ακολουθεί την ίδια παράδοση μνημειακής ιστορίας και στηρίζει τη θέση του συγκρίνοντας το μέγεθος του Πελοποννησιακού πολέμου με τους Περσικούς πολέμους (1.23.1). Στο ιστορικό σκιαγράφημα της πρώιμης ιστορίας της Ελλάδος παραλείπει όλες τις λεπτομέρειες των περσικών πολέμων, ίσως γιατί είχαν ήδη γίνει αντικείμενο διαπραγμάτευ-

1. Luschnat (1971) 1115 κ.ε.
2. de Romilly (1963).

σης. Αρχίζει την ιστορία της 'πεντηκονταετίας' ακριβώς στο σημείο που σταματά ο Ηρόδοτος, στην κατάληψη της Σηστού το χειμώνα του 479 π.Χ. (1.89.2). Φαίνεται επίσης να συμφωνεί με τον Ηρόδοτο για τη συμβολή των Αθηναίων στην εθνική υπόθεση κατά τη διάρκεια της εισβολής του Ξέρξη - τουλάχιστον αναφέρει τις αθηναϊκές απόψεις σε δημηγορίες (1.74 και 91)- και για την αρχή της Συμμαχίας της Δήλου, η οποία σχηματίσθηκε με την παράκληση των συμμάχων (1.75.2 και 96· πβ. Ηρόδ. 8.3)[1]. Η εκδοχή του για το φόνο του Ιππάρχου από τον Αρμόδιο και Αριστογείτονα το 514 π.Χ. πλησιάζει εκείνη του Ηροδότου και διαψεύδει τη λαϊκή παράδοση της Αθήνας (1.20.2 και 6.54 κ.ε.· Ηρόδ. 5.55 και 6.123.2). Τα πολύ γνωστά βιογραφικά σκίτσα του Παυσανία και του Θεμιστοκλή στο 1ο βιβλίο (128.3 κ.ε. και 135.2 κ.ε.) συμπληρώνουν τις εκθέσεις του Ηροδότου και θυμίζουν το ύφος του[2]. Είναι επομένως δικαιολογημένο να συγκρίνουμε τους δύο ιστορικούς με σκοπό να εξιχνιάσουμε χαρακτηριστικά στο έργο του Θουκυδίδη που οδηγούν στο μεγάλο του προκάτοχο. Μερικά αξιοσημείωτα δείγματα είναι η εξάρτηση του Θουκυδίδη από τον Ηρόδοτο στη χρονολόγηση με θέρος και χειμώνα, η χρήση δημηγοριών και σε μερικές αναφορές ακόμη και η αντίληψή που είχε για τη δύναμη.

Δύο άλλοι ιστορικοί έχουν αναφερθεί ως πηγή του Θουκυδίδη, αλλά εδώ ο συσχετισμός δεν είναι εξίσου σημαντικός. Η ιστορία των ελληνικών αποικιών στη Σικελία (6.1-6) συχνά πιστεύεται ότι βασίζεται στην ιστορία της Σικελίας του Αντίοχου από τις Συρακούσες που τελείωνε το 424 π.Χ.[3]. Μεγαλύτερης σημασίας είναι η εξάρτηση του Θουκυδίδη από τον Ελλάνικο, τον μεγάλο χρονικογράφο του πέμπτου αιώνα. Στο δεύτερο μισό του αιώνα η χρονολογία ενηλικιώθηκε, όπως φαίνεται από τον κατάλογο των Ολυμπιονικών που έγινε από το σοφιστή Ιππία, από τον ανώνυμο κατάλογο των Αθηναίων αρχόντων που χαράχτηκε σε πέτρα γύρω στο 425 π.Χ., και από τα έργα του Ελλάνικου, ιδιαίτερα τις *Ιέρειες του Άργους*, έργο που προοριζόταν να προσφέρει ένα χρονολογικό πλαίσιο κατάλληλο για όλη την ελληνική ιστορία[4]. Όταν ο Θουκυδίδης χρονολογεί την έναρξη του Πελοποννησιακού πολέμου από την ιέρεια στο Άργος, το Σπαρτιάτη έφορο και τον Αθηναίο άρχοντα (2.2.1) συγχρονίζει την τοπική χρονολογία με τη γενική ελληνική. Στην αρχή της αφήγησης της 'πεντηκονταετίας' αναφέρει τον Ελλάνικο ονομαστικά και λέει ότι στην 'Αττική μονογραφία' του ασχολήθηκε με την περίοδο μόνο για λίγο και με ανακριβή χρονολογία (1.97.2). Η κριτική απο-

1. Ο Pohlenz (1937) 170-1, ακολουθώντας τον Krüger, μου φαίνεται ότι έχει δίκιο.
2. Πβ. τώρα Westlake (1977).
3. von Fritz (1967) 1 507 κ.ε.
4. Ιππίας: *FGrH* 6 F 2. Κατάλογος αρχόντων: Meiggs και Lewis (1969) αρ. 6. *Ιέρειες Άργους*: *FGrH* 4 F 74-84.

κρύπτει το γεγονός ότι ο Θουκυδίδης επηρεάστηκε πραγματικά από την πιο πρόσφατη χρονολογική μέθοδο.

Μπορούμε λοιπόν να διακρίνουμε στον Θουκυδίδη, όπως κάναμε με τον Ηρόδοτο, μια επιστημονική μέθοδο και μιαν αντίληψη ιστορικής ερμηνείας, αλλά η διαίρεση δεν μπορεί να γίνει τόσο καθαρά στην περίπτωση του Θουκυδίδη. Η απήχηση του επιστημονικού του ταλάντου γίνεται αισθητή σ' όλη την *Ιστορία*, όχι μόνο στον τρόπο που συλλέγει τις μαρτυρίες, αλλά επίσης στο αφηρημένο ύφος του και στη θεωρία του για την αιτιότητα. Ο Θουκυδίδης είναι το παιδί της σοφιστικής κίνησης τόσο στο φιλοσοφικό όσο και στο ρητορικό της κλάδο, και εξαιτίας της ολικής σχεδόν απώλειας των έργων των σοφιστών είναι από μία άποψη ο κυριότερος σωζόμενος εκπρόσωπός της[1]. Έχουν επισημανθεί ορισμένες επιδράσεις: η διάκριση των συνωνύμων φέρνει στο νου τον Πρόδικο, η χρήση μερικών γλωσσικών τεχνασμάτων την τεχνική του Γοργία. Αλλ' αυτά είναι επιπόλαια παράλληλα. Θεμελιακά σοφιστικός είναι ο από μέρους του Θουκυδίδη εσκεμμένος περιορισμός της ιστορίας σε φαινόμενα της ανθρώπινης διαγωγής που μπορούν να παρατηρηθούν και ο αποκλεισμός των μεταφυσικών και θρησκευτικών εξηγήσεων, η ανάλυση της ανθρώπινης προόδου που επιχειρεί στην 'αρχαιολογία' (1.2-19) και η ταύτιση της ανθρώπινης λογικής με την τέχνη της πειθώς. Όπως δείχτηκε πρόσφατα, το ενδιαφέρον του Θουκυδίδη στο *λόγο* βρίσκει διέξοδο όχι μόνο σε πολυάριθμους 'στημένους' λόγους, για τους οποίους το έργο του είναι ονομαστό, αλλά επίσης στις συχνές αναφορές δημηγοριών και ομιλιών σε πλάγιο λόγο, και στη συγκαταρίθμηση επιστολών και εγγράφων[2]. Ιδιαίτερα διαφωτιστική είναι η υφολογική ομοιότητα ανάμεσα στις δημηγορίες και στην επιχειρηματολογία του ίδιου του Θουκυδίδη, ειδικά στην ανάλυσή που κάνει για τα αίτια της εμφύλιας έριδας με την ευκαιρία της επανάστασης στην Κέρκυρα (3.70-83· το 84 είναι ίσως νόθο).

Οι δημηγορίες στον Θουκυδίδη έχουν προηγούμενο και στον Όμηρο και στον Ηρόδοτο κι έτσι είναι μέρος μιας αναπτυσσόμενης ιστοριογραφικής παράδοσης. Από τον Όμηρο αντλούν ιδιαίτερα την αντίληψη της φήμης όπως τη βλέπουμε να αναπτύσσεται σε διάφορους λόγους του Περικλή (2.41.4 και 42, 43· 2.64.3-4), ενώ τα τελευταία βιβλία του Ηροδότου πρόσφεραν στον Θουκυδίδη ένα πρότυπο για τη διευθέτηση 'στημένων' λόγων σε ομάδες, όπως εκείνοι που ειπώθηκαν στο Περσικό συμβούλιο πριν από την εισβολή του Ξέρξη (Ηρόδ. 7.8-11) και τις διαπραγματεύσεις στην Αθήνα το χειμώνα του 480/79 (Ηρόδ. 8.140-4). Ωστόσο η θουκυδίδεια εξέλιξη δεν θα μπορούσε να επισυμβεί χωρίς την επίδραση της ρητορικής. Το σοφιστικό στοιχείο εμφανίζεται στη δήλωση του προοιμίου ότι 'συνήθειά μου ήταν να κάνω τους

1. Guthrie (1969) 84 κ.ε. και 223-4.
2. Luschnat (1971) 1146 κ.ε. και (1974) 764.

ομιλητές να λένε ό,τι κατά τη γνώμη μου απαιτούνταν απ' αυτούς στις διάφορες ευκαιρίες, εμμένοντας, φυσικά, τόσο στενά όσο ήταν δυνατό στη γενική έννοια του τι πραγματικά είπαν' (1.22.1)[1]. Η δήλωση αυτή θα πρέπει να ερμηνευθεί μέσα στα συμφραζόμενα της αξίωσης του Θουκυδίδη για *ακρίβεια*, μιαν ακρίβεια από την οποία οι δημηγορίες αποτελούν μιαν αναπόφευκτη απομάκρυνση. Δεν είναι κατ' ανάγκην μια πλήρης περιγραφή του τι πραγματικά κάνει ο Θουκυδίδης με τις δημηγορίες στα διάφορα μέρη του έργου του. Αλλά η αναφορά στην ανασύνθεση των δημηγοριών προϋποθέτει μια θεωρία του *λόγου* ως του κοινού χαρακτηριστικού όλης της ανθρώπινης διάνοιας, ένα σύστημα υποδειγμάτων σκέψης και λόγου που μοιράζονταν ο Θουκυδίδης, το ακροατήριό του και οι ομιλητές όταν ασκούσαν τον πειστικό λόγο. Το κυριότερο ρητορικό σχήμα στον Θουκυδίδη είναι εκείνο της πιθανότητας (*τὸ εἰκός*), που πηγάζει ιδιαίτερα από τους δικανικούς λόγους. Ο Θουκυδίδης έχει ένα δείγμα αυτού του είδους στους λόγους των Πλαταιέων και Θηβαίων μπροστά στους Σπαρτιάτες που ενεργούν ως δικαστές (3.53-67) κι ένα παράδειγμα του επιδεικτικού είδους στον Επιτάφιο Λόγο του Περικλή (2.35-46). Ο διάλογος ανάμεσα στους Αθηναίους και Μηλίους αντλεί τη δομή του από τις Πρωταγόρειες *αντιλογίες*, από τις οποίες ένα δείγμα που σώζεται είναι το φυλλάδιο του τέλους του πέμπτου αιώνα, 'Διπλά επιχειρήματα' (*Δισσοὶ λόγοι*)[2]. Αλλά οι πλείστοι από τους επίσημους λόγους είναι του συμβουλευτικού είδους, και δεν είναι τόσο άκαμπτοι στη μορφή όπως τα μεταγενέστερα δείγματα του είδους στους αττικούς ρήτορες του τέταρτου αιώνα. Οι λόγοι είναι συχνά διευθετημένοι σε αντιθετικά ζευγάρια κι έτσι γίνονται επιχειρήματα στα οποία αναλύεται μια κατάσταση. Είναι αυθεντικοί κατά μια ιδεατή μονάχα έννοια και τα επιχειρήματα και το ύφος τους μοιάζουν πολύ μ' εκείνα τα χωρία όπου προβάλλονται επιχειρήματα από τον ίδιο τον Θουκυδίδη.

Τέλος πρέπει εδώ να αναφερθεί το περίφημο σχήμα της ιστορικής αιτιολογίας. Στο 1.23.6 αναφέρει δυο είδη αιτίων για τον Πελοποννησιακό πόλεμο: τις έριδες με τους συμμάχους της Σπάρτης που οδήγησαν σε συγκεκριμένες κατηγορίες, και το 'πιο αληθινό κίνητρο', το φόβο της Σπάρτης για την αναπτυσσόμενη δύναμη της Αθήνας. Είναι ολοφάνερο ότι το δεύτερο είναι πιο θεμελιακό αίτιο από το πρώτο. Διατυπώθηκε η άποψη ότι ο Θουκυδίδης άντλησε τη διάκριση που έκανε ανάμεσα στα υποκινούντα και στα πραγματικά αίτια από ιατρικά συγγράμματα, αλλά η θεωρία αυτή πρόσφατα έχει χάσει την εύνοια[3] που είχε. Ο Ηρόδοτος επίσης γνώριζε τη διάκριση ανάμεσα σε θεμελιακές και εφήμερες αιτίες· μπορεί κανείς να δει εδώ κάποιο σύνδεσμο

1. Luschnat (1971) 1162 κ.ε.· και (1974) 764 κ.ε. W. C. West III στον Stadter (1973) 124 κ.ε.

2. DK 90. 3. Cochrane (1929)· Weidauer (1954)· Pearson (1952) και (1972).

ανάμεσα στους δύο ιστορικούς. Η καινοτομία στον Θουκυδίδη βρίσκεται στο γεγονός ότι παραλείπει εντελώς μεταφυσικές αιτίες και ότι και οι επιφανειακές και οι αληθινές αιτίες είναι κυρίως ψυχολογικές. Το ενδιαφέρον για τα κίνητρα είναι επίσης χαρακτηριστικό της ρητορικής. Ο Θουκυδίδης δεν εμφανίζεται πια σ' εμάς ως ο μοναχικός στοχαστής που ήταν για μια πιο ρομαντική εποχή.

Για να στραφούμε τώρα στην ερμηνεία της ιστορίας στον Θουκυδίδη, είναι προφανές ότι η επιστημονική άποψη δεν μπορεί να εξηγήσει όλα τα στοιχεία που βρίσκονται στο έργο. Την επίδραση της ποίησης στον Θουκυδίδη την καταλαβαίνει κανείς λιγότερο εύκολα απ' ό,τι στους πνευματικούς του προγόνους, αλλά παρ' όλ' αυτά υφίσταται. Έχουμε ήδη αναφερθεί στην επίδραση του Ομήρου, παρ' όλη την κριτική της ακριβολογίας του Ομήρου στην 'αρχαιολογία' (1.9.4 και 10.3). Η γενική ιδέα που σχημάτισε για τον Πελοποννησιακό πόλεμο ως το μεγαλύτερο πόλεμο μετά τον Τρωικό και τους Περσικούς πολέμους τοποθετεί τον Θουκυδίδη σε άμεση γραμμή διαδοχής μετά τον Όμηρο, καθώς επίσης και η έμφασή του για τη φήμη και την υπόληψη στη συμπεριφορά των εμπόλεμων κρατών. Πιο βαθιά ωστόσο είναι η εξάρτηση του Θουκυδίδη από τις σύγχρονες ιδέες της τραγωδίας, αν και δεν μιμείται, όπως έκανε ο Ηρόδοτος, αυτές καθαυτές τις υποθέσεις της τραγωδίας. Η εξάρτηση αυτή παρατηρήθηκε, εδώ και πολύ καιρό, από τον Cornford (1907) σ' ένα ονομαστό αλλά αμφιλεγόμενο βιβλίο στο οποίο συνέκρινε τον Θουκυδίδη με τον Αισχύλο και ανέπτυξε ένα τραγικό υπόδειγμα όπου η Ύβρη καταστρέφεται από την Ψεύτικη Ελπίδα, την Απάτη και την Τύχη. Η εικόνα αυτή δεν υποστηρίζεται από το λεξιλόγιο του Θουκυδίδη και είναι επίσης ιστορικά εσφαλμένη. Ωστόσο υπάρχουν δύο όψεις της *Ιστορίας* που μπορούν να θεωρηθούν τραγικές. Η μία είναι η ήττα της Αθήνας, σε χτυπητή αντίθεση προς την πεποίθηση των Αθηναίων και του Περικλή στο 1ο βιβλίο, και το αρχικό μέρος του 2ου βιβλίου, που προηγείται του λοιμού. Η άλλη είναι το στοιχείο του πόνου που δοκίμασαν κατά το ίδιο μέτρο ισχυρές και αδύνατες πολιτείες στη διάρκεια του πολέμου. Το χωρίο του προοιμίου που επικρίθηκε πολύ, στο οποίο ο Θουκυδίδης μιλάει για πόνο και καταστροφές που προξένησε η παράταση του πολέμου (1.23.1-3) επεκτείνεται στις πολυάριθμες προοδευτικά κλιμακούμενες δηλώσεις όπου ο ιστορικός μιλάει για ένα γεγονός που εκπροσωπεί έναν υψηλό βαθμό πόνου ('αναφορές για το πάθος', π.χ. 3.49.4· 3.113.6· 7.30.3· 87.5-6). Με τον τρόπο αυτόν το έργο ακολουθεί ένα τραγικό σχήμα στο οποίο ένας ήρωας (η Αθήνα) καταβάλλεται από έναν αριθμό παραγόντων (υπερβολική αυτοπεποίθηση, κακό υπολογισμό, τύχη), και εκφράζει ένα γενικό τραγικό αίσθημα για την ανθρώπινη κατάσταση σ' ένα περιβάλλον που δεν ελέγχεται. Εδώ η ιδέα ότι ο πόνος ανυψώνει σε

τραγική μεγαλοπρέπεια αυτόν που υποφέρει είναι καθαρά ευριπιδική[1].

Η αντίφαση ανάμεσα στις επιστημονικές και δραματικές αρχές στον Θουκυδίδη φαίνεται στην ίδια τη δομή της *ιστορίας*. Η επιμονή του σε μια ακριβή χρονολογία επενδύει τη βασική οργάνωση του έργου. Αρχίζοντας στο 2ο βιβλίο, εκθέτει τον πόλεμο με καλοκαίρια και χειμώνες (και υποδιαιρέσεις τους), και στο τέλος κάθε χρόνου αριθμεί τα έτη διαδοχικά σε τελικές δηλώσεις, σε πολλές από τις οποίες αναφέρει επίσης τον εαυτό του. Είναι δικαιολογημένα υπερήφανος για την ακρίβεια του συστήματος αυτού σε σύγκριση με τη χρονολόγηση σύμφωνα με τους αξιωματούχους της πόλης (βλ. 5.20), αλλά δεν το επινόησε, γιατί ο Ηρόδοτος είχε ήδη ακολουθήσει ένα (λιγότερο ακριβές) σύστημα χρονολογίας με καλοκαίρι και χειμώνα για τα δύο τελευταία χρόνια των Περσικών πολέμων (480 και 479). Η αυστηρή προσκόλληση σ' αυτό το σύστημα αναγκάζει τον Θουκυδίδη να διαχωρίσει πράξεις που εκτείνονται σε περίοδο μερικών ετών και να κόψει σημαντικές πράξεις με σύντομες αναφορές σε δευτερεύοντα γεγονότα. Ακόμη πιο σοβαρή είναι η δυσκολία που δοκιμάζει κρίνοντας τη σπουδαιότητα των γεγονότων μέχρι που να συνδυάσει τα διάφορα κομμάτια που ανήκουν στο ίδιο θέατρο πολέμου. Ο Αρχιδάμειος πόλεμος ιδιαίτερα αποτελούνταν από πολλές μεμονωμένες πράξεις με συχνά όχι οριστικά αποτελέσματα. Το αποτέλεσμα μπορεί να είναι μια υπερέμφαση στην ακρίβεια της περιγραφής ασήμαντων συγκρούσεων και στην τυχαία φύση της διεξαγωγής του πολέμου. Αλλά όταν η αφήγηση αναφέρει μερικές σημαντικές, ωστόσο σχετιζόμενες, δραστηριότητες η μέθοδος του Θουκυδίδη θριαμβεύει· αυτό συμβαίνει ιδιαίτερα στη μεγάλη Σικελική εκστρατεία των ετών 415-413 (βιβλία 6-7).

Πάνω σ' αυτό το στοιχειώδες περίγραμμα ο Θουκυδίδης επέθεσε μια δραματική δομή με τη βοήθεια μερικών τεχνασμάτων, ιδιαίτερα με την επεξεργασία μερικών επιλεγμένων επεισοδίων με αφηγηματικές λεπτομέρειες και δημηγορίες. Σ' αυτά ακριβώς τα 'καλλωπισμένα' τμήματα οι πραγματικοί σκοποί του γίνονται κατ' εξοχήν εμφανείς. Η πρώτη 'ενότητα αφήγησης' (αν αυτός ο όρος είναι κατάλληλος) στην έκθεση του πολέμου ασχολείται με την αρχή του (2.1-25). Η κοινή γνώμη την εποχή εκείνη ήταν ότι ο πόλεμος άρχισε με την πρώτη εισβολή των Σπαρτιατών στην Αττική, αλλά ο Θουκυδίδης είδε την πραγματική έναρξη των εχθροπραξιών στην ανεπιτυχή επίθεση της Θήβας κατά της πόλεως των Πλαταιών, συμμάχου της Αθήνας, σε καιρό ειρήνης (2.2-6). Η ιστορία δεν σημειώνει μόνο την αρχή του πολέμου· παράλληλα συνθέτει τη σκηνή ενάρξεως για την τραγωδία των Πλαταιέων που ιστορείται σε τρεις περαιτέρω συνέχειες και τελειώνει με την ολική καταστροφή της πόλης (2.71-8· 3.20-4· 52-68). Επιπλέον μας εισάγει στην άποψη

1. Τραγωδία της Αθήνας: Immerwahr στον Stadter (1973) 16-31. Τραγωδία της ανθρωπότητας: Stahl (1966).

του Θουκυδίδη για τη σύγκρουση ανάμεσα στον ανθρώπινο σχεδιασμό και το παράλογο του πολέμου, ενός θεμελιακού θέματος της *Ιστορίας* ως συνόλου[1]. Το επεισόδιο των Πλαταιών στο 2ο βιβλίο αναπτύχθηκε λεπτομερώς τόσο για δραματικούς λόγους όσο και για την ιστορική του σημασία. Ακολουθείται από τις προπαρασκευές των σημαντικότερων δυνάμεων με την έμφαση στον ενθουσιασμό τους για πόλεμο (2.7-8), έναν κατάλογο των συμμάχων στις δυο πλευρές (2.9), την πρώτη Σπαρτιατική εισβολή στην Αττική, την αποστολή κηρύκων στην Αθήνα, και μια πλήρη αφήγηση της μετακίνησης των Αθηναίων μέσα στην πόλη και την επίδραση που αυτή άσκησε στο ηθικό τους. Ακολουθείται από τον πρώτο περίπλου της Πελοποννήσου από το αθηναϊκό ναυτικό σύμφωνα με τον στρατηγικό σχεδιασμό του Περικλή (2.24 πβ. 1.143.3). Κι αυτό επίσης έχει δραματικό σκοπό, γιατί η πολιτική του Περικλή αργότερα εγκαταλείφθηκε, γεγονός που συνέβαλε αποφασιστικά στην ήττα της Αθήνας (2.65). Είναι λοιπόν φανερό από την αρχή ότι ο Θουκυδίδης μόνο εν μέρει ενδιαφέρεται για το ιστορικό 'γεγονός' καθαυτό, ή για την αιτιότητα στη νεότερη έννοιά της.

Στο τέλος του πρώτου χρόνου του πολέμου βρίσκουμε τον Επιτάφιο Λόγο του Περικλή, που τοποθετείται εμφατικά ακριβώς στο τέλος του χρόνου (2.34-47.1). Ο Περικλής επιδιώκει να ενθαρρύνει τους Αθηναίους παρουσιάζοντας μια ιδεαλιστική εικόνα της αθηναϊκής δημοκρατίας· ο λόγος χρησιμεύει στο να εξηγήσουμε την εμμονή που έδειξαν οι Αθηναίοι στην πορεία του πολέμου υπερασπίζοντας την πατρίδα τους. Βρίσκεται επίσης σε δραματική αντίθεση με την έκθεση για το λοιμό, που χτύπησε την Αθήνα την επόμενη χρονιά (2.47-54)· η περιγραφή εκείνη συγκεντρώνεται στην ψυχολογική επίδραση του λοιμού στα ήθη, το ηθικό και τη θέληση των Αθηναίων να πολεμήσουν. Ο λαός στράφηκε εναντίον του Περικλή, που υπερασπίστηκε την πολιτική του επιχειρώντας πάλι να εμπνεύσει θάρρος στους Αθηναίους (2.59-65.4). Στο λόγο αυτό επισυνάπτονται, με την ευκαιρία του θανάτου του Περικλή, η περίφημη κρίση για την ηγεσία του και οι λόγοι της ήττας της Αθήνας (2.65.5-13). Έτσι δεν υπάρχει πραγματική διακοπή ανάμεσα στο πρώτο και δεύτερο έτος του πολέμου: τα κεφ. 2.1-65 αποτελούν εισαγωγή στα θέματα που θα είναι υπέρτατα στην έκθεση του πολέμου που παρέχει η *Ιστορία:* τα στρατηγικά σχέδια των δύο πλευρών και η εγκατάλειψή τους από την Αθήνα· η παθολογία του δημοκρατικού ιμπεριαλισμού· η σύγκρουση ανάμεσα στη σύνεση και την παράλογη δέσμευση· τέλος η παράλογη δύναμη των περιστάσεων.

Μία άλλη σημαντική ενότητα είναι η διαδοχική ακολουθία τριών επεισοδίων του 3ου βιβλίου, δηλαδή η παράδοση της Μυτιλήνης (3.27-50, της οποίας προηγήθηκε η επανάσταση, 3.2-18), η πτώση των Πλαταιών (3.52-68),

1. Stahl (1966) 65 κ.ε.

και η επανάσταση της Κέρκυρας (3. 69-85· 4ο-5ο έτος, 428/7 και 427/6 π.Χ.). Από τα επεισόδια αυτά μόνο το πρώτο είχε κάποια σημασία για τη διεξαγωγή του πολέμου, αλλά κι εδώ η λεπτομερής διαπραγμάτευση συγκεντρώνεται όχι τόσο στην ιστορική σπουδαιότητα όσο στο ηθικό ζήτημα πώς να μεταχειριστούν τους Μυτιληναίους που παραδόθηκαν, με το περίφημο ζεύγος δημηγοριών από τον Κλέωνα και τον Διόδοτο και την ανατροπή του απάνθρωπου ψηφίσματος για τον αφανισμό του πληθυσμού. Οι Πλαταιές ήταν στρατηγικά ασήμαντες (γι' αυτό οι Αθηναίοι δεν έστειλαν βοήθεια), και ο αριθμός των σκοτωμένων μικρός, αφού οι μισοί από τους υπερασπιστές είχαν προηγουμένως δραπετεύσει. Αλλά η εκτέλεση από τους Σπαρτιάτες όλων των Πλαταιέων που απέμειναν αποτελεί αντιστοιχία του τι είχε σχεδόν συμβεί στη Μυτιλήνη και αναπτύσσεται λεπτομερώς από δύο λόγους που εκφώνησαν οι Πλαταιείς και οι Θηβαίοι. Η Κερκυραϊκή αφήγηση αφορά τη διάσπαση της κοινωνικής συνοχής μιας πόλης κάτω από εξωτερική πίεση και οδηγεί σε μια γενική κρίση για την αποκτηνωτική επίδραση του πολέμου.

Το υπόλοιπο του 3ου βιβλίου περιγράφει τις αρχές της εμπλοκής των Αθηναίων στη Σικελία (3, 86 κ.λπ.) και, σε μια πιο επιμελημένη διήγηση, την καταστρεπτική ήττα του Δημοσθένη στην Αιτωλία που ακολουθείται από τις επιτυχίες του στην Ακαρνανία (3.94-8· 105-14). Στο 4ο βιβλίο (έτος 7, 425/4 π.Χ.) μερικά από τα νήματα αυτά ενώνονται στην επιδέξια διηγηματική έκθεση που συνδυάζει την κατάληψη της Πύλου με μερικά γεγονότα στην ονομαζόμενη πρώτη Σικελική εκστρατεία (4.1-48, κλπ.)[1]. Εδώ η πραγματολογική σύνδεση προβάλλεται με πολυάριθμους τρόπους, γιατί ο αθηναϊκός στόλος βρισκόταν καθ' οδόν για την Σικελία όταν ο Δημοσθένης τον κατακράτησε στην Πύλο, εν μέρει παρακινούμενος από την ντροπή για την ήττα του στην Αιτωλία. Αλλά η κύρια σύνδεση ανάμεσα στις Μεσσηνιακές και Σικελικές πράξεις βρίσκεται στην έμφαση για το σχεδιασμό και την τύχη: οι Αθηναίοι εξαιτίας των επιτυχιών τους στην Πύλο έγιναν περισσότερο τολμηροί απ' όσο έπρεπε (σύγκρινε το λόγο των Σπαρτιατών απεσταλμένων 4.16-20). Ύστερα από την απόρριψη μιας πρότασης ειρήνης των Σπαρτιατών τα πράγματα δεν πηγαίνουν καλά για τους Αθηναίους, ιδιαίτερα στην Κόρινθο (4.44), στη Σικελία (4.58-65, λόγος του Ερμοκράτη) και στα Μέγαρα (4.66-74). Έχοντας την πεποίθηση ότι θα είναι πάντοτε νικητές, οι Αθηναίοι μέμφονται τους Αθηναίους στρατηγούς για την αποτυχία στη Σικελία και τους τιμωρούν αυστηρά (65). Η χρονολογική δομή του Θουκυδίδη εδώ μάλλον βοηθάει παρά εμποδίζει την ιστορική ερμηνεία.

Ο Βρασίδας για πρώτη φορά υποπίπτει στην αντίληψή μας στην Πύλο και στα Μέγαρα. Οι εκστρατείες του στο βορρά αποτελούν αντίθεση στην

1. Για την Πύλο βλ. de Romilly (1956*a*) 129-31 και Stahl (1966) 140 κ.ε.

ανεπιτυχή προσπάθεια του Δημοσθένη στο Δήλιο στη Βοιωτία (4.76-116· 120-35). Όμοια ισορροπία επιτυγχάνεται στα αντιτιθέμενα πορτρέτα του Κλέωνα και του Βρασίδα το χρόνο του θανάτου τους στην Αμφίπολη (5.2-13· έτος 10ο, 422/1) που έκανε δυνατή τη Νικίειο Ειρήνη (5.14-24). Τα τμήματα αυτά αναπτύσσονται με λόγους, ιδιαίτερα εκείνους του Βρασίδα στις βόρειες πόλεις, με δραματικά επεισόδια όπως οι διαπραγματεύσεις μετά τη μάχη του Δηλίου (4.97-8), και με την έκθεση της μάχης της Αμφίπολης. Το καθετί εδώ στρεφόταν προς τη σύναψη ειρήνης: η αθηναϊκή καταστροφή στο Δήλιο όπως και οι επιτυχίες του Βρασίδα άλλαξαν τις τύχες, και ως εκ τούτου την πεποίθηση, των δύο εμπολέμων. Ωστόσο η έκθεση για την ειρήνη (με δύο έγγραφα, 5.18 και 23) κάνει φανερό ότι αυτό δεν ήταν το τέλος του πολέμου. Αυτή είναι η βαθύτερη υπόθεση των σημαντικότερων δραματικών λεπτομερειών, από τον Επιτάφιο και εξής. Οποτεδήποτε κι αν γράφτηκαν (ή προστέθηκαν) αυτά, το έργο όπως είναι τώρα δεν αφήνει αμφιβολία από την αρχή ότι ο πόλεμος στην πραγματικότητα συνεχίστηκε καθ' όλη τη διάρκεια της περιόδου της ειρήνης (421-413 π.Χ.).

Το ονομαζόμενο δεύτερο προοίμιο (5.26) δίνει τον σύνδεσμο ανάμεσα στα δύο μέρη του πολέμου· γράφτηκε μετά την πτώση των Αθηνών. Το μεγαλύτερο μέρος του 5ου βιβλίου δίνει μια έκθεση της ανήσυχης ειρήνης από το 421 ως το 417 (5.27-83)· εδώ εισάγεται για πρώτη φορά ο Αλκιβιάδης (5.43). Το έτος 416 κυρίως αφιερώνεται στην αθηναϊκή εκστρατεία εναντίον της Μήλου με την περίφημη συζήτηση ανάμεσα στους Αθηναίους και τους Μηλίους πριν από την προμελετημένη εξόντωση των τελευταίων (5.84-116· έτος 16). Αυτό είναι σε πολύ διαφορετικό ύφος από το υπόλοιπο του 5ου βιβλίου· φέρνει πίσω στις άλλες μεγάλες ρητορικές συζητήσεις στην αρχή του έργου και προς τα εμπρός στη Σικελική εκστρατεία. Γιατί η απεικόνιση του ακραίου ιμπεριαλισμού των Αθηναίων όταν κατευθύνεται εναντίον ενός ανίσχυρου εχθρού βρίσκει το ανάλογό του στο μεγάλο σχέδιο της κατάκτησης της Σικελίας. Τα βιβλία 6 και 7 περιορίζονται σχεδόν εξολοκλήρου στην αφήγηση αυτής της εκστρατείας, έναν αριστουργηματικό συνδυασμό χρονογραφικής με δραματική διήγηση, που διακόπτεται από λόγους στα πιο σημαντικά σημεία. Η αφήγηση αρχίζει χωρίς μεγάλη αναφορά στην προηγούμενη ιστορία εκτός από την αναγνώριση ότι η εκστρατεία ήταν δεύτερη απόπειρα, με μεγαλύτερη δύναμη, για την υποδούλωση της Σικελίας (6.1). Αλλά στο τέλος η πραγματολογική σύνδεση γίνεται ολοφάνερη όταν δείχνεται ότι η Σικελική καταστροφή ευθυνόταν για την τελική φάση του Πελοποννησιακού πολέμου (8.1-2). Αυτό δεν θα μπορούσε να γίνει δυνατό χωρίς την ανάκληση και απόδραση του Αλκιβιάδη στην αρχή της εκστρατείας (6.60-1· 88.9-93). Αλλά η πραγματολογική σύνδεση δεν εξηγεί γιατί ο Θουκυδίδης περιέγραψε

την εκστρατεία με τόση λεπτομέρεια. Αν λάβει κανείς υπόψη την κεντρική θέση που επρόκειτο να καταλάβουν στο συμπληρωμένο έργο, τα Σικελικά βιβλία μπορεί πραγματικά να ιδωθούν ως πρότυπο για την αφήγηση ολόκληρου του Πελοποννησιακού πολέμου. Κατά συνέπεια αρχίζουν με μια συνέλευση της αθηναϊκής εκκλησίας (6.8-27) με ομιλίες από τους εισηγητές και τους αντιτιθέμενους, μια συνέλευση που θυμίζει τη σύναξη στη Σπάρτη στο 1ο βιβλίο (1.67-88). Η περιγραφή του ενθουσιασμού στην Αθήνα φέρνει στο νου την προθυμία των εμπόλεμων στο 2ο βιβλίο (2.7-8). Γι' αυτό στο τέλος έχουμε το δικαίωμα να δούμε στην περιγραφή της καταστροφής μια πρόγευση της τελικής ήττας της Αθήνας το 404 π.Χ.· η αφήγηση γι' αυτή δεν γράφτηκε ποτέ από τον Θουκυδίδη, αλλά μπορούμε να βρούμε μια ωχρή αντανάκλασή της στα *Ελληνικά* του Ξενοφώντα (2.2.3, 10, 23). Η βασική ανάλυση του ιμπεριαλισμού, η δύναμη και η αδυναμία του, είναι ένα υπόδειγμα για τον πόλεμο ως σύνολο: οι Σικελοί σύμμαχοι απλώς προσφέρουν προφάσεις για τον επεκτατισμό της Αθήνας· η ολική δέσμευση στη χώρα και την αυτοκρατορία προκαλεί σφαλερή κρίση ως προς τα γεγονότα· και η παράλογη φύση του πολέμου αυξάνει τους κινδύνους. Η Αθήνα θα μπορούσε να κερδίσει στη Σικελία όπως θα μπορούσε να είχε κερδίσει τον Πελοποννησιακό πόλεμο. Στην κάθε περίπτωση οι ίδιοι οι Αθηναίοι και οι ηγέτες τους προκάλεσαν την καταστροφή με λανθασμένες κρίσεις, στη μια περίπτωση ανακαλώντας τον Αλκιβιάδη, στην άλλη αγνοώντας την μετριοπαθή πολιτική του Περικλή (πβ. την προειδοποίηση στο 1.144.1 με το 2.65.11). Η κρίση στο 2.65.11-12, ωστόσο, δεν είναι ο μόνος λόγος για την καταστροφή στη Σικελία όπως περιγράφεται στα βιβλία 6-7. Όπως στην Πύλο, το βασικό σφάλμα των Αθηναίων ήταν υπεραυτοπεποίθηση όταν είχαν να αντιμετωπίσουν τις άγνωστες αντιξοότητες του πολέμου: δεν γνώριζαν την πραγματική δύναμη των Σικελών ούτε τι να προσδοκούν από άλλες ιμπεριαλιστικές δυνάμεις όπως οι Συρακούσες· άφησαν την αρχηγία στα χέρια του Νικία, που ήταν αντίθετος με τον πόλεμο· και πιάστηκαν στο δόκανο της παραμέλησης των πλοίων τους στην πολιορκία των Συρακουσών. Η Αθήνα δεν θα έπρεπε να είχε χάσει την εκστρατεία, αλλά οι Αθηναίοι δεν φάνηκαν αντάξιοι στους κινδύνους που εμπεριέχονταν στην επιχείρηση.

Έχουμε μόνο μια ανολοκλήρωτη αφήγηση των επόμενων ετών στο 8ο βιβλίο, το ύφος του οποίου διαφέρει από πολλές απόψεις από τα προηγούμενα βιβλία, αλλά κυρίως ως προς το γεγονός ότι οι λόγοι αναφέρονται σε έμμεσο λόγο κι έτσι γίνονται μέρος της διήγησης. Το βιβλίο αποτελείται από έναν αριθμό συμπλεκομένων πράξεων: την επανάσταση των Ιώνων μελών της συμμαχίας· τις ραδιουργίες του Αλκιβιάδη με τη Σπάρτη και την Περσία· την ολιγαρχική επανάσταση στην Αθήνα και την ανατροπή της· την επιστροφή

του Αλκιβιάδη στην Αθήνα. Το γενικό νόημα της αποσπασματικής αυτής έκθεσης φαίνεται να είναι το να αποδείξει πώς οι Αθηναίοι, παρά τις αναποδιές, συνέχισαν να ανθίστανται ενάντια στις δικές τους και τις εχθρικές προσδοκίες (8.1-2· 96, η καταστροφή της Εύβοιας). Είναι γι' αυτό αναμφίβολο ότι η έκθεση του Πελοποννησιακού πολέμου σχεδιάστηκε από τον Θουκυδίδη ως μια ενοποιημένη δραματική δομή, στην οποία η Σικελική εκστρατεία είχε μια κεντρική θέση[1]. Όμοια συμπεράσματα μπορούν να συναχθούν από το 1ο βιβλίο, που αποτελεί μια γενική εισαγωγή σ' ολόκληρο τον πόλεμο. Η δομή του βιβλίου διαφέρει θεμελιακά από τη χρονολογική δομή του ίδιου του πολέμου, γιατί είναι ένα *επιχείρημα* που προχωρεί σε ιστορικές φάσεις που δεν οργανώνονταν κατά έτη. Οι φάσεις είναι οι επόμενες:

(1) Πρώιμη ιστορία της Ελλάδας (1.2-19).
(2) Στρατιωτικά γεγονότα στην Κέρκυρα και Ποτείδαια, που οδήγησαν σε κατηγορίες ότι η συνθήκη του 446 π.Χ. είχε παραβιαστεί (1.24-65).
(3) Συνέλευση στη Σπάρτη και απόφαση των Σπαρτιατών να κηρύξουν πόλεμο (1.66-88).
(4) Ιστορία της 'Πεντηκονταετίας', 479-431 π.Χ. (1.89-118). Χρονολογικά εκτός σειράς.
(5) Σύναξη της Πελοποννησιακής Συμμαχίας και απόφαση κήρυξης πολέμου (1.119-25).
(6) Πρώτες πρεσβείες ανάμεσα στην Αθήνα και τη Σπάρτη (1.126-8.1).
(7) Οι μεταγενέστερες σταδιοδρομίες του Παυσανία και Θεμιστοκλή, ηρώων των Περσικών πολέμων (1.128.2-38). Χρονολογικά εκτός σειράς.
(8) Περαιτέρω σπαρτιατικές πρεσβείες στην Αθήνα, και απόφαση των Αθηναίων να αντισταθούν (1.139-45).

Ιδωμένο από τη σκοπιά αυτή, το πρώτο βιβλίο περιέχει τα προηγούμενα του Πελοποννησιακού πολέμου παρουσιασμένα σε μεγάλη κλίμακα μ' έναν τρόπο που θυμίζει τον Ηρόδοτο. Και σαν επίστρωμα είναι μια οργάνωση από επιχειρήματα. Απ' αυτά το πρώτο εμφανίζεται στο προοίμιο (1.1-23), που χρησιμοποιεί την ιστορία ως απόδειξη για δύο ισχυρισμούς: (1) ο Πελοποννησιακός πόλεμος ήταν ο πιο μεγάλος που έγινε ποτέ, και (2) η αξιοπιστία του Θουκυδίδη επρόκειτο να καθιερωθεί από το γεγονός ότι ήταν ένας *σύγχρονος* ιστορικός. Το πρώτο δικαιολογείται από την απόδειξη ότι η συγκέντρωση δύναμης αυξήθηκε σταθερά στο ρεύμα της ιστορίας (1.2-19) κι από το επακόλουθο μήκος του πολέμου και του αυξημένου πόνου (1.23.1-3). Η αρμοδιότητα του Θουκυδίδη συζητείται και στην αρχή και στο τέλος του προοιμίου στα κεφάλαια όπου συζητεί την καινούργια του μέθοδο για την ανάλυση των

1. Βλ. τώρα Rawlings (1981).

συγχρόνων πηγών (1.20-2). Ο συνδυασμός δύναμης και πόνου αποτελεί το κύριο θέμα της *Ιστορίας*, την τραγωδία της Αθήνας και την τραγωδία της εμπόλεμης ανθρωπότητας.

Το δεύτερο επιχείρημα αφορά τις αιτίες του πολέμου, που ο Θουκυδίδης, όπως είδαμε, διακρίνει στις αιτιάσεις που διατυπώνονται από τους συμμάχους της Σπάρτης και στο πιο θεμελιακό, *τὴν ἀληθεστάτην πρόφασιν*, το φόβο της Σπάρτης για την αυξανόμενη δύναμη της Αθήνας. Η διάκριση τηρείται σ' όλο το πρώτο βιβλίο με το σχήμα της κυκλικής σύνθεσης (1.23.6· 66· 88· 89.1· 97.2·118.2· 146· για τον όρο βλ. παραπάνω, σ. 580). Το αληθινό κίνητρο, ο φόβος της Σπάρτης για την αυξανόμενη δύναμη της Αθήνας, πηγάζει φυσικά άμεσα από το κύριο θέμα του προοιμίου. Τα γεγονότα της Κέρκυρας και Ποτείδαιας είναι μια επιλογή του casus belli· (άλλα αναφέρονται συνοπτικά στο 1.67.2-4)· η σπουδαιότητά τους έγκειται στην παραβίαση της συνθήκης του 446 με τη Σπάρτη, και το αποτέλεσμα που είχαν επί της Κορίνθου, τον κύριο υποκινητή του πολέμου. Η συζήτηση Κερκυραίων και Κορινθίων ρίχνει φως στα κίνητρα των Αθηναίων για τη σύναψη συμμαχιών, με το ατομικό συμφέρον να υπερισχύει έναντι της τήρησης της συνθήκης (1.44)· έτσι οι λόγοι αυτοί είναι μέρος της διανοητικής ανάλυσης των αιτίων του πολέμου.

Η μεγάλη συζήτηση των Κορινθίων, των Αθηναίων, του βασιλιά Αρχίδαμου και του εφόρου Σθενελαΐδα ενώπιον της εκκλησίας της Σπάρτης (1.66-88) τοποθετείται επίσης κάτω από την επικεφαλίδα το 'αληθινό κίνητρο', γιατί δίνει μια εικόνα του αθηναϊκού ιμπεριαλισμού ιδωμένη και από τις δύο πλευρές. Ταυτόχρονα ο Αρχίδαμος συμβουλεύει εναντίον του πολέμου αναφερόμενος στις περιορισμένες δυνατότητες της Σπάρτης. Η *Πεντηκονταετία* (1.89-118) τοποθετείται μετά την έκθεση της εκκλησίας αυτής ως απόδειξη ότι η σπαρτιατική εκτίμηση της κατάστασης ήταν ορθή. Η συνάντηση των συμμάχων στη Σπάρτη (1.119-25) μετακινεί το υπό συζήτηση θέμα από την απόφαση να πολεμήσουν σε μια εκτίμηση των ικανοτήτων και της στρατηγικής στο λόγο των Κορινθίων, που συγκρίνεται με το λόγο του Αρχίδαμου. Ο λόγος αυτός έχει την απάντησή του στο τέλος του βιβλίου μ' ένα λόγο στον οποίο ο Περικλής συνδέει την αποδοχή του πολέμου με μια εκτίμηση στρατηγικής (1.140-4). Η ιστορία των πρεσβειών, με τις παρεκβάσεις του Παυσανία και Θεμιστοκλή, δεν εναρμονίζεται εύκολα με το λογικό αυτό σχήμα, εκτός ίσως σαν μια αντίθεση ανάμεσα στους πολιτικούς των Περσικών πολέμων και των συγχρόνων προσωπικοτήτων.

Έτσι το πρώτο βιβλίο είναι κυρίως μια διερεύνηση των λόγων για τον πόλεμο και τη στάση των εμπολέμων, και μόνο δευτερευόντως μια έκθεση του τι συνέβη πριν από τον πόλεμο. Ορθώνει την έννοια της δύναμης ως την κύρια ιδέα του έργου, αλλά οι τραγικές συνέπειες της δύναμης θα γίνουν φανερές μόνο στη διάρκεια του ίδιου του πολέμου. Η ιστορία παρουσιάζεται

εδώ πρωτίστως ως απόδειξη μερικών ισχυρισμών του συγγραφέα και όχι, όπως στα επόμενα βιβλία, απλώς για να κάνει την εμφάνισή της.

Το περίγραμμα αυτό του έργου ως σύνολο μπορεί να δίνει την εντύπωση ότι ο Θουκυδίδης έγραψε στην αρχή ένα απλό χρονικό γεγονότων στο οποίο επεξεργάστηκε μερικά τμήματα μεταβάλλοντάς τα σε λογικά επιχειρήματα ή δραματικές αφηγήσεις. Το σφάλμα μιας τέτοιας άποψης μπορεί να το δει κανείς από μια μελέτη των μικρότερων πράξεων και σύντομων κεφαλαίων που είναι πολυάριθμα στην *Ιστορία*. Λίγα απ' αυτά είναι απλώς χρονικά. Η μνεία μιας έκρηξης της Αίτνας (3.116) ή παλιρροϊκών κυμάτων (3.89) ανήκουν σε μια κατηγορία καταστροφών (*παθήματα*) που αναφέρονται χαρακτηριστικά στο προοίμιο (1.23.3). Πολλά γεγονότα αποκτούν σημασία με την επανάληψη, όπως οι εισβολές στην Αττική, οι αθηναϊκοί περίπλοι της Πελοποννήσου, οι δραστηριότητες των πλοίων που αποστέλλονταν από την Αθήνα για να συλλέξουν το φόρο. Άλλα είναι σπερματικά σημαντικών γεγονότων, ιδιαίτερα οι πολλές σύντομες μνείες των αθηναϊκών δραστηριοτήτων στη Σικελία πριν από τη Σικελική εκστρατεία (π.χ. 5.4-5, 422 π.Χ.). Συχνά σύντομες εκθέσεις έχουν μια παραδειγματική σημασία. Η σύντομη μνεία μιας μάχης ανάμεσα στη Μαντίνεια και στην Τεγέα στη διάρκεια της εκεχειρίας του 423/2 απεικονίζει τη σύγχυση που βασίλευε στην Πελοπόννησο (4.134)· η διήγηση του φόνου των Σπαρτιατών απεσταλμένων στην Περσία από τους Αθηναίους και των φρικαλεοτήτων των Σπαρτιατών εναντίον Αθηναίων πολιτών (2.67) περιέχει σε συντομία τα στοιχεία των επεισοδίων της Μυτιλήνης και των Πλαταιών· η ιστορία της καταστροφής της φιλειρηνικής πόλης της Βοιωτίας Μυκαλησσού από Θράκες μισθοφόρους απεικονίζει τη διαφθορά της ανθρωπότητας την εποχή του πολέμου (7.29). Οι μικρότερες διηγήσεις συχνά εμφορούνται από τις ίδιες αρχές όπως και οι μεγαλύτερες.

Αντίθετα με τον Ηρόδοτο, ο Θουκυδίδης υπέταξε την ιστορική εμπειρία σ' ένα απλό ύφος αναφοράς. Δεν αναφέρει ό,τι είπαν άμεσα οι άλλοι, αλλά μέσα από τον καθρέπτη της δικής του σκέψης. Ο αναγνώστης οδηγείται όχι τόσο από τη συνέχεια των *λόγων* όσο από την ομοιομορφία των υποδειγμάτων σκέψης και στη διήγηση και στους λόγους. Ένα δυνατό αφηρημένο εννοιολογικό πλαίσιο αντιθέσεων βοηθά στη μετάδοση σημασίας στην αναγραφή του ιστορικού γεγονότος. Το πιο γενικό είναι η αντίθεση *λόγου* (που αντιπροσωπεύει την ανθρώπινη δραστηριότητα) και *έργου* (που αντιπροσωπεύει τις εξωτερικές δυνάμεις[1])· πιο ειδικά μιλά για *γνώμη*, νοημοσύνη, και *τύχη*, συγκυρία. Τέτοιοι όροι είναι αντιπροσωπευτικοί δέσμης ιδεών (*τέχνη, τρόποι, νόμος* [επιδεξιότητα, χαρακτήρας, συνήθεια]) απέναντι στη *φύση* και στον

1. Βλ. Parry (1981).

παράλογο (ο τελευταίος όρος είναι δημιουργία του Θουκυδίδη για το παράλογο) που χρησιμοποιούν την ιστορία ως απόδειξη (*τεκμήρια, σημεῖα*) για την αντιθετική εικόνα της σύγκρουσης του ανθρώπου και του περιβάλλοντος[1]. Αλλά το ανθρώπινο μυαλό, επιπρόσθετα από το έλλογο στοιχείο, περιέχει επίσης το άλογο στοιχείο του πάθους (*οργή, τόλμα)*. Η ανθρώπινη φύση (*ἀνθρωπεία φύσις, τὸ ἀνθρώπειον*), που περιορίζεται κυρίως στο άλογο στοιχείο, ενεργεί κατά συνέπεια, όπως η *τύχη*, σαν μια τυφλή και ανεξέλεγκτη δύναμη. Το λεξιλόγιο της *δύναμης* και της *αρχής* συμμετέχει και στο έλλογο και στο παράλογο: λογικό είναι ο φόβος (*τό δέος*) της απώλειας ασφάλειας (*κίνδυνος*) και η συγκέντρωση δύναμης (*παρασκευή*) που χρειάζεται για να τον αποφύγεις. Παράλογες είναι η δέσμευση (*ἔρως*) για την αρχή της αυτοκρατορίας και η επιθυμία για περισσότερα (*πλεονεξία*) που είχε ως αποτέλεσμα την ήττα της Αθήνας. Μία όμοια διχοτόμηση υπάρχει επίσης στις τεχνικές περιγραφές του πολέμου, ιδιαίτερα του ναυτικού, που στηρίζεται στην *εμπειρία* και άσκηση (*μελέτη*) σ' αντίθεση με την *τύχη*.

Η ανάλυση αυτή που βγαίνει καθαρά στους λόγους και στις παρατηρήσεις του ίδιου του Θουκυδίδη, είναι η λογική ('επιστημονική') απόρροια στη δραματική αφήγηση των γεγονότων. Θέτει το ζήτημα του σκοπού του έργου του Θουκυδίδη, που θεωρείται από μερικούς μάλλον μια πραγματεία στην πολιτική επιστήμη παρά καθαρή ιστορία. Η ερμηνεία αυτή ενδυναμώνεται από τις παρατηρήσεις του ίδιου του Θουκυδίδη στο τμήμα του προοιμίου για τη μέθοδο (1.22.4):

> *καὶ ἐς μὲν ἀκρόασιν ἴσως τὸ μὴ μυθῶδες αὐτῶν ἀτερπέστερον φανεῖται· ὅσοι δὲ βουλήσονται τῶν τε γενομένων τὸ σαφὲς σκοπεῖν καὶ τῶν μελλόντων ποτὲ αὖθις κατὰ τὸ ἀνθρώπινον τοιούτων καὶ παραπλησίων ἔσεσθαι, ὠφέλιμα κρίνειν αὐτὰ ἀρκούντως ἕξει. κτῆμά τε ἐς αἰεὶ μᾶλλον ἢ ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν ξύγκειται.*

> και η έλλειψη του στοιχείου της διήγησης στο έργο μου ίσως θα το κάνει μάλλον όχι ευχάριστο για απαγγελία· αλλά θα είμαι ικανοποιημένος αν το κρίνουν ωφέλιμο εκείνοι που θα επιθυμήσουν να κατανοήσουν πραγματικά και τα προηγούμενα και τα μελλοντικά γεγονότα που εξαιτίας της ανθρώπινης φύσης θα είναι όμοια ή σχεδόν όμοια. Το έργο μου είναι συνθεμένο πιο πολύ σαν ένα απόκτημα παντοτινό παρά σαν σύνθεση που διεκδικεί βραβείο για να ακουστεί προς στιγμήν.

Εδώ σχεδόν κάθε λέξη είναι συζητήσιμη (και η μετάφραση βασίζεται σε μερικές υποθέσεις). Μερικοί υπέθεσαν ότι ο Θουκυδίδης επιδοκιμάζει μια κυκλική θεωρία της ιστορίας από την οποία η γνώση περασμένων γεγονότων

1. Schmid-Stählin I 5, 30 κ.ε.· Edmunds (1975).

μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να προλέγει κανείς (κι επομένως να αποφεύγει) το μέλλον. Άλλοι ισχυρίζονται ότι ο Θουκυδίδης (ως πολιτικός φιλόσοφος) απλώς προσφέρει την κατανόηση της ιστορίας, αλλ' αυτό δεν μπορεί να έχει πρακτικό αποτέλεσμα. Η λύση πρέπει να βρεθεί στις σοφιστικές ιδέες για τη φύση της πραγματικότητας και γνώσης. Ο Θουκυδίδης δεν πιστεύει στην ακριβή επανάληψη στην ιστορία, αλλά σε μια ομοιότητα φαινομένων που παρατηρήθηκαν βασισμένα στη σταθερότητα της ανθρώπινης κατάστασης. Η ιστορία προσφέρει μια κατανόηση των στοιχείων αυτών που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την ανάλυση μεταγενέστερων γεγονότων, αλλά όχι για να προλέγουν το μέλλον. Η χρησιμότητα της ιστορίας (ένα θεμελιώδες κριτήριο στους μεταγενέστερους ιστορικούς, που ο Θουκυδίδης ήταν ο πρώτος που το ανέφερε)[1] συνίσταται στο ότι υποβοηθεί την κατανόηση, που έχει πραγματικά σημασία. Για τους σοφιστές η διάκριση ανάμεσα στη θεωρία και την πράξη δεν υφίστατο. Ο πολίτης και ο ιστορικός μαθαίνουν από την ιστορία, όπως λέει ο Περικλής ό,τι η Ελλάδα μπορεί να μάθει από την αθηναϊκή δημοκρατία (2.41.1).

Θα ήταν ωστόσο σφάλμα να περιορίσουμε τη σημασία του έργου σ' έκείνους τους παράγοντες που ο ίδιος ο Θουκυδίδης αναφέρει στο προοίμιο, γιατί εκεί ασχολείται μ' έναν περιορισμένο αριθμό θεμάτων. Όπως έχει αναφερθεί προηγουμένως, το 1ο βιβλίο στήνει επίσης το σκηνικό για το δράμα του πολέμου. Αν και ο Θουκυδίδης απαλείφει τη μεταφυσική αιτιολόγηση και έτσι την ηροδότεια 'αναγκαιότητα' της ιστορίας, ωστόσο δείχνει από την αρχή την *πιθανότητα* της καταστροφής. Το πρώτο βιβλίο πρέπει να διαβαστεί με γνώση της ήττας της Αθήνας. Αυτό θέτει το ζήτημα της στάσης του Θουκυδίδη απέναντι στην αυτοκρατορία και τη δύναμη γενικότερα, και απέναντι στην Αθήνα και την αθηναϊκή ηγεμονία ειδικότερα. Ο Θουκυδίδης δίνει μεγάλη έκταση σε δηλώσεις εχθρικές στην αθηναϊκή ηγεμονία (πβ. το λόγο των Μυτιληναίων στην Ολυμπία, 3.9-13) και τονίζει τα αποτελέσματα της δυναμικής πολιτικής πάνω στα αδύνατα έθνη (πβ. το διάλογο των Μηλίων) αλλά παρουσιάζει επίσης τον ιμπεριαλισμό σχεδόν ως αναπόφευκτο (στους λόγους του Περικλή) και δείχνει θαυμασμό για την επιμονή της Αθήνας (8.1.3). Η ιδεαλιστική εικόνα της δημοκρατικής Αθήνας στον Επιτάφιο επηρεάζει την κρίση του αναγνώστη εδώ ανεξάρτητα από τις γνώμες που ο Θουκυδίδης μπορεί να είχε για τη δημοκρατία ως μορφή διακυβέρνησης (βλ. τις ενδεχόμενα επικριτικές παρατηρήσεις στο 2.65.8-9 και 8.97.2). Όμοια διφορούμενη έννοια υπάρχει σχετικά με τις ηθικές κρίσεις του Θουκυδίδη. Διακηρύσσεται συχνά ότι δεν διατυπώνει ηθικές κρίσεις στο έργο του· αλλά

1. de Romilly (1956*b*).

η περιγραφή του εκφυλισμού των ηθών ως αποτελέσματος του λοιμού (2.53) και της στάσης στις πόλεις (3.83) προϋποθέτουν έγκριση της κοινής ελληνικής ηθικής σε καιρό ειρήνης. Σ' όλα αυτά τα θέματα πρέπει να οδηγούμαστε από τον αντίκτυπο της αφήγησης κι όχι απλώς από την παρουσία ή απουσία ειδικών δηλώσεων από τον Θουκυδίδη.

Η αξιοπιστία του Θουκυδίδη δεν έχει αμφισβητηθεί στον ίδιο βαθμό με εκείνη του Ηροδότου. Ως πηγή για νεότερους ιστορικούς είναι αναμφισβήτητα πολύ ανώτερος, επειδή ασχολείται αρκετά λεπτομερειακά με σύγχρονη ιστορία. Ωστόσο η εμπιστοσύνη αυτή στον Θουκυδίδη είναι εν μέρει άστοχα δοσμένη. Έχουμε δει ότι η επεξεργασία των επεισοδίων δεν βασίζεται πάντοτε στη σημασία τους για την πορεία του πολέμου. Η άποψή του για το τι ήταν σχετικό στην αφήγηση του πολέμου είναι υπερβολικά στενή· η έννοια της ιστορίας του Ηροδότου είναι πολύ ευρύτερη. Έτσι ο Θουκυδίδης οδηγήθηκε να παραλείψει έναν αριθμό γεγονότων που θεωρούμε καίρια: ανάμεσά τους είναι η ειρήνη του Καλλία, η κατανομή του φόρου του 425 π.Χ., και οι σχέσεις Αθήνας και Μήλου πριν από την εκστρατεία εναντίον της δεύτερης το 416. Η χρήση του των εγγράφων είναι επιφανειακή· το έργο του βασίζεται κατά κύριο λόγο σε προφορικές πηγές[1]. Φυσικά, η αφήγηση είναι εξαιρετικά ακριβής, αλλά οι λεπτομέρειες που δίνει δεν είναι πάντοτε σχετικές σύμφωνα με τη δική μας άποψη. Έχει λεχθεί ότι ο Θουκυδίδης περιγράφει τον πόλεμο από την άποψη των κατώτερων αξιωματικών· αυτό είναι ίσως άδικο, αφού ο σκοπός τέτοιων λεπτομερειών είναι συχνά δραματικός. Αλλά το πιο ανησυχητικό για τους αναγνώστες και σχολιαστές κατά τον ίδιο τρόπο είναι το ύφος των δημηγοριών· ενώ είναι θαυμάσιες ως πολύπλοκες αναλύσεις στρατιωτικών και πολιτικών προβλημάτων, απαιτούν ένα βαθμό συγκέντρωσης που δεν μπορούσε να διαθέτει οποιοδήποτε λαϊκό ακροατήριο, αρχαίο ή νέο. Είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι οι ναύαρχοι θα ενθάρρυναν τα πληρώματά τους με τα λόγια που ο Θουκυδίδης αναφέρει για τους Πελοποννήσιους αρχηγούς πριν από τη ναυμαχία του Ρίου στην οποία αντιμετώπιζαν το αθηναϊκό ναυτικό, έναν πολύ πιο έμπειρο εχθρό. Οι αρχηγοί προσπαθούσαν να εξουδετερώσουν το φόβο που προξένησε μια προηγούμενη ήττα:

> ‘Δεν οφειλόταν στη δική μας δειλία η ήττα μας, ούτε και είναι δίκαιο, εκείνο το μέρος της σταθερής απόφασής μας που δεν συντρίφτηκε εντελώς, αλλά έχει μέσα του μιαν απάντηση [στον εχθρό], να πρέπει να αμβλυνθεί από το αποτέλεσμα ενός τυχαίου γεγονότος, αλλά πρέπει να πιστέψουμε ότι οι άνθρωποι μπορούν να αποτύχουν σαν αποτέλεσμα τύχης, ενώ μένουν σταθερά ανδρείοι στην απόφασή τους, και ότι όταν η ανδρεία είναι παρούσα

1. Gomme (1945-70) I 1 κ.ε.

δεν μπορούν να χρησιμοποιήσουν την απειρία ως πρόφαση για να γίνονται δειλοί σε κάθε περίσταση'. (2.87.3)

Η βασική ιδέα της πρότασης είναι αρκετά απλή, αλλά το στριμωγμένο ύφος είναι χαρακτηριστικό του Θουκυδίδη. Τα λόγια δεν αποδίδουν ένα λόγο που εκφωνήθηκε πραγματικά, πράγμα που υποδηλώνεται από το γεγονός ότι δεν αποδίδεται σ' έναν ομιλητή, αλλά και στους τρεις αρχηγούς. Όπως είναι ο λόγος αποτελεί πιο πολύ μια ανάλυση της σπουδαιότητας του θάρρους σε μια ειδική κατάσταση παρά μια εμπνευσμένη παρότρυνση.

3. ΚΟΙΝΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΠΕΜΠΤΟΥ ΑΙΩΝΑ

Με τον Ηρόδοτο και τον Θουκυδίδη ο πέμπτος αιώνας είδε τη δημιουργία της ιστοριογραφίας ως μιας χωριστής μορφής πνευματικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας που μπορούσε να κρατήσει ενάντια στην ποίηση από τη μια και τη φιλοσοφία από την άλλη. Σίγουρα μια έννοια ιστορίας υπήρχε στην Ελλάδα από την εποχή του Ομήρου, και η ποίηση, η φιλοσοφία και η επιστήμη συνέβαλαν αποφασιστικά στο σχηματισμό του νέου λογοτεχνικού είδους. Αλλά οι καταλύτες που μεταμόρφωσαν τις προσπάθειες αυτές σε κάτι καινούργιο ήταν η εμπειρία των Περσικών πολέμων και οι μεταστροφές της αθηναϊκής ηγεμονίας· και τα δύο ανύψωσαν την έννοια της σπουδαιότητας του παρελθόντος για το παρόν κι επίσης την έννοια του τραγικού περιορισμού της ανθρώπινης δράσης. Η ιστορία γεννήθηκε από το πνεύμα της τραγωδίας.

Ένα χαρακτηριστικό της ιστορίας είναι η μνημειακότητά της: η ιστορία επρόκειτο να ασχοληθεί με μεγάλα θέματα και το κάθε θέμα θα είχε τον ιστορικό του. Αυτό κάνει τη διαβεβαίωση για αρμοδιότητα του ιστορικού κάτι παραπάνω από επιστημονική απαίτηση: ό,τι ήταν για τον Όμηρο η Μούσα (δηλ. η ποιητική παράδοση), για τον Ηρόδοτο και τον Θουκυδίδη ήταν η *ἱστορίη*. Η αξίωση ότι ο ιστορικός είναι ανώτερος από τον ποιητή με αυστηρότερα κριτήρια αλήθειας διατυπώνεται και από τους δύο ιστορικούς, από τον Ηρόδοτο στη διάκριση ανάμεσα στους μυθικούς χρόνους και την πιο πρόσφατη περίοδο που γνωρίζουμε (π.χ. 1.5.3), από τον Θουκυδίδη στη δυσφήμηση των ποιητών και 'λογογράφων' στα κεφάλαια για τη μέθοδο. Η φιλαλήθεια του ιστορικού είναι ουσιαστική στην αποδοχή των ερμηνειών του και των κρίσεων για τις αξίες από το ακροατήριο. Σ' αυτά βρίσκεται η πραγματική λειτουργία, η 'χρησιμότητα', της ιστορίας. Στον Ηρόδοτο η χρησιμότητα δεν είναι ακόμη ενσυνείδητη έννοια, όπως είναι στον Θουκυδίδη, αλλά οι *Ιστορίες* του ζητούν καθαρά να δημιουργήσουν ένα πατριωτικό και ηθικό αντίκτυπο· συμβάλλουν στη συντήρηση των κοινωνικών αξιών με την κατανόηση του παρελθόντος. Από την αρχή λοιπόν η αρχαία ιστοριογραφία δεν περιορίζεται στη διατήρηση της γραπτής μνείας, αλλά σκοπεύει επίσης

στην επίδραση πάνω στο ακροατήριο μέσω του παραδείγματος. Η φύση του ακροατηρίου εκείνου διαφέρει για τους δυο συγγραφείς: ο Ηρόδοτος απευθύνεται σ' όλους τους Έλληνες, ο Θουκυδίδης σ' ένα πιο ειδικό ακροατήριο διανοουμένων. Και οι δύο γράφουν πατριωτική, όχι απλώς αντικειμενική ιστορία.

Ο στενός σύνδεσμος ιστορίας και λογοτεχνίας παρήγαγε ένα χαρακτηριστικό τρόπο παρουσίασης που δημιουργεί δυσκολίες για όποιον προσπαθεί να κάνει χρήση των ιστορικών έργων της αρχαιότητας ως πηγών. Ιδιαίτερα μέσω της επίδρασης του έπους και του δράματος ο Ηρόδοτος και ο Θουκυδίδης διαμόρφωσαν ένα ύφος που ακολουθήθηκε από όλους τους αρχαίους ιστορικούς, που μπορούν να ονομαστούν μιμητικοί, δηλ. γράφουν σαν να ήταν παρόντες στα γεγονότα που περιγράφουν. (Εξαίρεση αποτελεί ο ιστορικός της Οξυρύγχου που σκοπεύει σε μια πιο αμερόληπτη αφήγηση). Όταν ο Ηρόδοτος περιγράφει τις συνομιλίες μεταξύ Γύγη και Κανδαύλη ή τα συναισθήματα του Ξέρξη μετά τη Σαλαμίνα δύσκολα μπορούμε να πιστέψουμε ότι αυτό βασίζεται σε μαρτυρίες· είναι μάλλον μια φανταστική, 'ποιητική' αναπαράσταση που σκοπεύει στην αυθεντικότητα σε μια ιδεαλιστική έννοια. Το ίδιο ισχύει για τον Θουκυδίδη όταν δίνει τα ελατήρια για πράξεις σκαλίζοντας, κατά κάποιο τρόπο, στο νου αυτών που συμμετείχαν (π.χ. τα αισθήματα του Κλέωνα και της συνέλευσης στη συζήτηση της Πύλου, 4.27 κ.ε.) χωρίς να κατονομάζει τους πληροφοριοδότες. Η χρήση των λόγων είναι μονάχα το πιο εμφανές τέχνασμα της μιμητικής μεθόδου· φτάνει στις πιο μικρές αφηγηματικές λεπτομέρειες και πάει να καταστρέψει τη διάκριση ανάμεσα στο 'γεγονός' και την ερμηνεία του. Ο παράγοντας αυτός, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον, δίνει στην αρχαία ιστοριογραφία τον μοναδικό χαρακτήρα της.

4. ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΕΡΓΑ ΣΤΟΝ ΤΕΤΑΡΤΟ ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ

Η ασυμπλήρωτη *Ιστορία* του Θουκυδίδη βρήκε γρήγορα συνεχιστές και μιμητές. Τα *Ελληνικά* του Ξενοφώντα αρχίζουν σχεδόν ακριβώς εκεί όπου σταμάτησε ο Θουκυδίδης· ένας άλλος σύγχρονος, ο Κράτιππος[1], έγραψε μιαν όμοια συνέχιση της *Ιστορίας*· από την Οξύρυγχο μας ήλθαν αποσπάσματα ενός ιστορικού σημαντικής ποιότητας τα οποία φαίνεται να ασχολούνται με την ίδια περίοδο. Ο ιστορικός της Οξυρύγχου (*FGrH* 66) δεν μπορεί να ταυτιστεί με οποιονδήποτε γνωστό συγγραφέα, αλλά φαίνεται να έχει ακολουθήσει τ' αχνάρια του Θουκυδίδη. Την οφειλή των μεταγενέστερων ιστορικών στον

1. Για τις χρονολογίες του Κρατίππου βλ. Gomme (1954*a*) και Bloch (1940) 316 σημ. 4.

Θουκυδίδη μπορεί επίσης να τη δει κανείς στον τρόπο με τον οποίο τον χρησιμοποίησαν ως πρότυπο για τη γραφή και την εκτίμηση των ιστορικών έργων. Η επίδρασή του δεν αναγνωρίζεται συχνά, αλλά μπορεί να εξιχνιασθεί σε πολλούς συγγραφείς, ακόμη και σ' εκείνους που δεν τον αναφέρουν, που απέρριπταν τις υφολογικές του ιδιοσυγκρασίες και που ήταν ανίκανοι ή απρόθυμοι να επιχειρήσουν τη διεισδυτική του ανάλυση της ιστορικής αιτίας. Συνειδητά ή ασυνείδητα αντικαθρέφτιζαν την προτίμησή του για σταθερά χαρακτηριστικά του πολιτισμού, τον αποκλεισμό πολλών γνωρισμάτων οικονομικής, κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής. Στην αρχαιότητα (και είναι ακόμη αληθινό στους νεότερους χρόνους) υπήρχε ένας σταθερός πειρασμός να κρίνουν τους ιστορικούς συγγραφείς από την έκταση στην οποία συμμορφώνονταν στο θουκυδίδειο επίπεδο.

Εκ πρώτης όψεως η έμφαση αυτή πάνω στον Θουκυδίδη θα φαινόταν ένας παραγωγικός τρόπος προσέγγισης των ιστορικών του τέταρτου αιώνα και της ελληνιστικής περιόδου. Ο Ξενοφών και ο Πολύβιος, οι δύο ιστορικοί από τις περιόδους αυτές, το έργο των οποίων σώζεται πάρα πολύ πλήρως, είναι με κάποια έννοια 'Θουκυδίδειοι' (η κυρία de Romilly ονόμασε μάλιστα τον Πολύβιο έναν 'ψεύτικο Θουκυδίδη')[1]. Ωστόσο οι δύο συγγραφείς δεν είναι με κανένα τρόπο αντιπρόσωποι της εμβέλειας και ποικιλίας της ιστοριογραφίας σ' αυτές τις περιόδους, μια ποικιλία της οποίας οι αρχαίοι κατάλογοι των ιστορικών που περιλήφθηκαν στον 'κανόνα' είναι μια χρήσιμη υπόμνηση. Αυτοί περιλάμβαναν κανονικά τον Ξενοφώντα, όπως και τον Ηρόδοτο και Θουκυδίδη. Ο Πολύβιος συχνά αποκλειόταν, ίσως εξαιτίας του άκομψου ύφους του. Πιο συχνά γίνονταν δεκτοί οι Θεόπομπος, Έφορος, Φίλιστος και άλλοι συγγραφείς των οποίων οι απόψεις διέφεραν έντονα από εκείνες του Θουκυδίδη. Η υπέροχη συλλογή των αποσπασμάτων των Ελλήνων ιστορικών του Felix Jacoby (*FGrH*) διευκολύνει τώρα την αποτίμηση της μεγάλης έκτασης και της ποικιλίας της ιστοριογραφίας· αν και ασυμπλήρωτη ακόμη, περιέχει πάνω από 850 λήμματα, ένα μεγάλο ποσοστό απ' αυτά από συγγραφείς του τέταρτου αιώνα και της ελληνιστικής περιόδου.

Μερικοί από τους συγγραφείς αυτούς είναι κάτι περισσότερο από ονόματα· άλλοι μπορούν να απορριφθούν ως ασήμαντοι. Αλλά ανάμεσά τους βρίσκονται επίσης επαγγελματίες σημαντικών τύπων ιστορίας εντελώς ανόμοιων από εκείνους που έδωσαν οι Ηρόδοτος, Θουκυδίδης, Ξενοφών ή Πολύβιος. Για παράδειγμα, τοπικά Χρονικά που μαρτυρούνται καλύτερα στις *Ατθίδες* του Ανδροτίωνα (*FGrH* 324) και του Φιλόχορου (*FGrH* 328), υπήρξαν μια

1. de Romilly (1956*b*) 57. Από τα αρχικά τριάντα εννέα βιβλία της αφήγησης του Πολύβιου τα βιβλία 1-5 σώζονται ουσιαστικά ολόκληρα, τα υπόλοιπα σε αποσπάσματα και περικοπές συχνά εκτενείς.

σημαντική μορφή ιστοριογραφίας για τους Έλληνες και είχαν κάποια επίδραση στην ανάπτυξη της χρονικογραφίας ανάμεσα στους Ρωμαίους. Όμοια η λαϊκή μορφή ιστοριών για την ίδρυση πόλεων (*κτίσεις*) παραλήφθηκε και αναπτύχθηκε από τον Κάτωνα στο έργο του *Origines*.

Η πολύπλοκη ποικιλία ιστορικών έργων δεν είναι ωστόσο μια ανάπτυξη που περιορίζεται στη μεταγενέστερη περίοδο· τα τελευταία χρόνια φτάσαμε στο σημείο να υποψιαζόμαστε ότι πολλοί τύποι λογοτεχνίας που μαρτυρούνται καλύτερα από τον τέταρτο και τους μεταγενέστερους αιώνες ήταν ήδη παρόντες, τουλάχιστο σε εμβρυώδη κατάσταση, στον πέμπτο αιώνα. Εθνογραφική και ταξιδιωτική λογοτεχνία, συχνά διακοσμημένη με πολύ ανεκδοτολογικό υλικό όπως στην περίπτωση των *Επιδημιών* του Ίωνα από τη Χίο (*FGrH* 392), συζητήσεις για πολιτεύματα, πραγματικά και ιδεώδη, διηγήσεις θαυμαστών γεγονότων και παράδοξων συμβάντων, και βιογραφική λογοτεχνία, όλα είχαν αναπτυχθεί ως το τέλος της ζωής του Θουκυδίδη. Απέναντι σ' αυτό το 'φόντο' η αυστηρή εστίαση του Θουκυδίδη στην πολιτική και στρατιωτική ιστορία δεν φαίνεται ομαλή. Είναι φανερό από τα αποσπάσματα του σχεδόν σύγχρονού του Κτησία από την Κνίδο (*FGrH* 688) ότι τα θέματα που απέκλειε ο Θουκυδίδης δεν υιοθετούνταν καθολικά. Το έργο του Κτησία αναφερόταν πολύ και σταχυολογήθηκαν αποσπάσματα [απ' αυτό] στη μεταγενέστερη αρχαιότητα κι ήταν αναντίρρητα δημοφιλές ακριβώς για το παραμυθικό στοιχείο (*το μυθῶδες*) που αποκηρύσσει ο Θουκυδίδης. Είναι γεμάτο από φανταστικές λεπτομέρειες, παθητικά επεισόδια που η αφήγησή τους γίνεται περίπλοκη, στοιχεία βιογραφίας και ρομάντζου πλάι πλάι με την πολιτική και στρατιωτική έκθεση. Τα στοιχεία αυτά συνεχίζουν να βρίσκονται στο έργο πολλών Ελλήνων ιστοριογράφων και μας υπενθυμίζουν πόσο επικίνδυνο είναι να κάμουμε τις εκτιμήσεις μας μόνο με θουκυδίδεια μέτρα.

Ασφαλώς, μια σειρά ιστορικών προσπάθησε να ακολουθήσει το παράδειγμα του Θουκυδίδη. Ανάμεσά τους αριθμούνται, με μερικές επιφυλάξεις, ο Ξενοφών ο Αθηναίος, ο Ιερώνυμος από την Καρδία, ο Τίμαιος από το Ταυρομένιο και ο Πολύβιος από τη Μεγαλόπολη. Τα *Ελληνικά* του Ξενοφώντα, ίσως γραμμένα σε διάφορα στάδια στη διάρκεια της μακράς ζωής του (π. 428-354 π.Χ.), είναι μια προσπάθεια να εφαρμόσει ό,τι εννοούσε ως θουκυδίδεια ιστοριογραφία· είναι σύγχρονη, πολιτική και αυστηρή. Αλλά το αποτέλεσμα πολύ απέχει από το να είναι επιτυχημένο. Από καιρό σε καιρό, όπως στην ιστορία της καταδίκης του Θηραμένη στην τυραννία των Τριάκοντα, είναι αξιοθαύμαστα δυνατή και ζωηρή (*Ελλην.* 2.3.15-55). Παντού υπάρχουν σπινθήρες ψυχολογικής κατανόησης. Ωστόσο το έργο ως σύνολο φαίνεται να είναι μια χαλαρά αρμαθιασμένη αφήγηση των πολέμων που δοκίμασε η Ελλάδα από το 411 ως το 362. Δεν υπάρχει αυστηρή ενότητα του θέματος, αλλά

πιο πολύ μια συνεχής ιστορία (historia perpetua) που θα μπορούσε να συνεχιστεί πέρα από το σημείο που σταματά ο Ξενοφών· όπως η τελευταία πρόταση του έργου το θέτει, 'τα γεγονότα ύστερα απ' αυτά θα είναι ίσως η φροντίδα κάποιου άλλου' (*Ελλην.* 7.5.27).

Το πιο αξιοθαύμαστο είναι οι αποκλεισμοί από το έργο. Σ' όλα τα *Ελληνικά* ο Ξενοφών ενδιαφέρεται για το τί είναι κατάλληλο να συμπεριλάβει σε μια αφήγηση αυτού του είδους. Ανάμεσα στους αποκλεισμούς μερικοί, όπως η παράλειψη να αναφέρει την ίδρυση της δεύτερης αθηναϊκής συμμαχίας, είναι κατά πάσα πιθανότητα το αποτέλεσμα απροσεξίας ή παραδρομής. Άλλοι αποκαλύπτουν τα όρια και τις αδυναμίες των κριτηρίων του στην επιλογή υλικού, και καταλήγουν σε μια πολύ στενή και περιορισμένη αφήγηση. Ένα παράδειγμα είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικό: για τον ίδιο τον Ξενοφώντα οι δραστηριότητες του Σωκράτη ήταν σαφώς πρωταρχικής σημασίας και οι πιο πολλοί ιστορικοί σήμερα δεν θα μπορούσαν να γράψουν την ιστορία του τέλους του πέμπτου αιώνα χωρίς κάποια συζήτησή τους. Αλλά ο Ξενοφών πίστευε προφανώς ότι τέτοιο υλικό δεν είχε θέση σε μιαν αφήγηση όπως τα *Ελληνικά*[1]. Παρόλο ότι αναφέρει την πολιτική δραστηριότητα του Σωκράτη, την άρνησή του να επιτρέψει παράνομη κατηγορία των αρχηγών στις Αργινούσες το 406, δεν κάνει λόγο για τη δίκη και την καταδίκη του το 399, εξελίξεις οι οποίες από την άποψη ενός νεότερου ιστορικού θα ήταν ανάμεσα στα κυριότερα γεγονότα της χρονιάς. Αντ' αυτού οι δραστηριότητες του Σωκράτη παραπέμπονται σε μια χωριστή πραγματεία και σε μια εντελώς διαφορετικού τύπου αφήγηση, τα *Απομνημονεύματα,* μια συλλογή αξιοσημείωτων ρήσεων και πράξεων.

Έτσι η προσπάθεια του Ξενοφώντα να γράψει μια θουκυδίδεια πολιτικοστρατιωτική ιστορία είχε ως αποτέλεσμα την έντονη διαφοροποίηση των λογοτεχνικών μορφών. Το υλικό που αποκλείσθηκε από τα *Ελληνικά* εμφανίζεται σ' άλλα έργα, αυτοβιογραφικά απομνημονεύματα, βιογραφικό δοκίμιο, συλλογές αξιοσημείωτων ρήσεων και πράξεων, πολιτειακές πραγματείες και ιστορικό ρομάντζο: η *Ανάβασις, ο Αγησίλαος, τα Απομνημονεύματα, η Κύρου Παιδεία* κι η *Πολιτεία των Λακεδαιμονίων.* Η *Κύρου Παιδεία,* για παράδειγμα, περιέχει στοιχεία παραμυθιού, βιογραφίας και ρομάντζου που συνυπάρχουν με την πολιτική και στρατιωτική αφήγηση στον Κτησία και ως ένα βαθμό στον Ηρόδοτο. Στον Ξενοφώντα τα δυο είδη της αφήγησης έχουν διαφοροποιηθεί.

Τα *Ελληνικά* επίσης δεν προσέχουν πολύ τις διαφορές στη συνταγματική και πολιτειακή μορφή –*πολιτεία*– ανάμεσα στις διάφορες πολιτείες που εμφανίζονται στην ιστορία του. Τα εθνογραφικά ενδιαφέροντα του Ηρόδοτου

1. *Ελληνικά* 2.3.56· 4.8.1· 5.1.4.

ενθάρρυναν την περίληψη τέτοιου υλικού στο έργο του και ο Θουκυδίδης βρήκε σπουδαίο θεματικό υλικό στην αντίθεση ανάμεσα στη σχετικά ανοιχτή, καινοτόμο και περιπετειώδη κοινωνία της Αθήνας και τους πιο κλειστούς και συντηρητικούς τρόπους των Σπαρτιατών. Ο Ξενοφών, πάλι στα *Ελληνικά*, παίρνει ένα στενό ορισμό του καθήκοντος. Δεν υπάρχει κάτι που να αντιστοιχεί στη συζήτηση για τις συνταγματικές μορφές στον Ηρόδοτο 3.80-4 ούτε με την αλληλεπίδραση των πραγματικών και ιδεατών στοιχείων του Επιταφίου λόγου στο δεύτερο βιβλίο του Θουκυδίδη. Μια διαδικασία διαφοροποίησης των λογοτεχνικών μορφών τίθεται και πάλι σε ενέργεια, και το ενδιαφέρον του Ξενοφώντα σε πολιτειακά θέματα φανερώνεται σε χωριστές μονογραφίες, όπως ο *Ιέρων* και η *Πολιτεία των Λακεδαιμονίων*. Το πρώτο απ' αυτά είναι μια συζήτηση των ηθικών και ψυχολογικών συνεπειών της τυραννίας· το δεύτερο μια διερεύνηση των πηγών του σπαρτιατικού μεγαλείου – και της παρακμής. Γραμμένη κάπου στις πρώτες τρεις δεκαετίες του τέταρτου αιώνα, η *Λακεδαιμονίων Πολιτεία* είναι δείγμα μιας λογοτεχνικής μορφής –της *Πολιτείας*– που είχε ήδη αναπτυχθεί ως τις μέρες του Ξενοφώντα, και η οποία συνέχισε τη λογοτεχνική της καριέρα για κάμποσους αιώνες. Οι σοφιστές έδειξαν αξιόλογο ενδιαφέρον σε μορφές της πολιτικής ζωής, όπως δείχνουν οι *Πολιτείες* του Κριτία (DK 86 B 6-9 και B 31-8), ο λόγος του Θρασύμαχου *Περί πολιτείας* (DK 85 B1) και οι *Αντιλογίες του Πρωταγόρα* (DK 80 B5)[1]. Ο Ιππόδαμος από τη Μίλητο και ο Φαλέας από τη Χαλκηδόνα έγραψαν επίσης πραγματείες πάνω σε μορφές της πολιτικής ζωής[2]. Ο Ξενοφών συνέχισε αυτό το ενδιαφέρον κάνοντας χρήση μιας μορφής που φαίνεται ότι ήταν δημοφιλής στο τέλος του πέμπτου και τις αρχές του τέταρτου αιώνα – ενός δοκιμίου μέτριου μήκους, γραμμένου συνήθως σ' ένα πεζό ύφος χωρίς αξιώσεις. Τα πρώιμα δείγματα της μορφής αυτής φαίνεται ότι ήταν επιχειρηματολογικά και θεωρητικά, και ότι τόνιζαν την πρωτοτυπία του συγγραφέα και τα ασυνήθιστα χαρακτηριστικά της πολιτικής ζωής σε μια πόλη, πραγματική ή φανταστική. Αν και τα δοκίμια φαίνονται κάποτε να περιγράφουν μάλλον παρά να αξιολογούν, η άποψη του συγγραφέα γίνεται φανερή, συχνά με ισχυρισμούς σε πρώτο πρόσωπο ή με απαντήσεις σε φανταστικές ενστά-

1. Ο λόγος *Περί πολιτείας*, που αποδίδεται στον Ηρώδη (τον Αττικό;) αλλά συχνά νομίζεται ότι ανήκει στον πέμπτο αιώνα, είναι λόγος με λίγες μόνο λέξεις για τη μορφή διακυβέρνησης. Ο Wade-Gery (1945) παρουσίασε πειστικά επιχειρήματα υπέρ του Κριτία ως συγγραφέα, αλλά χρειάζεται προσοχή· βλ. Albini (1968).

2. Ιππόδαμος: Αριστοτέλης, *Πολιτικά* 2, 1267b 22-69a27. Τα αποσπάσματα που αποδίδονται σε κάποιον Ιππόδαμο στον Στοβαίο, *Ανθολόγιο* 4.1.93-5 (Hense IV 28 κ.ε.) συχνά νομίζεται ότι ανήκουν σε μεταγενέστερη περίοδο· βλ. Delatte (1922) 125-60. Φαλέας ο Χαλκηδόνιος: *Πολιτικά* 1266a39-b21.

σεις (ύποφορά). Έτσι αυτά συμμερίζονται τον πολεμικό τόνο με μερικές προτάσεις για κυβερνητική μεταρρύθμιση και με συζητήσεις της πατρίου πολιτείας που μπορεί να εξιχνιαστεί πίσω από μερικά τμήματα της αριστοτελικής Αθηναίων πολιτείας. Αλλά αν κατά κάποιο τρόπο αυτά συγγενεύουν με το σκιώδες και παραλογοτεχνικό φυλλάδιο του τέλους του πέμπτου και των αρχών του τέταρτου αιώνα, οι Πολιτείες είναι μεγαλύτερου και διαρκέστερου ενδιαφέροντος και επίδρασης.

Η *Λακεδαιμονίων Πολιτεία* του Ξενοφώντα ίσως προσέλκυσε στο ξενοφώντειο σύνταγμα ένα άλλο δείγμα της μορφής αυτής, την *Αθηναίων Πολιτεία*. Οι μελετητές διαφωνούν για τη χρονολογία της σύνθεσης, αν και πρόσφατα φαίνεται να διογκώνεται η άποψη για μια τοποθέτηση στα πρώτα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου, δηλ. 431-424 π.Χ.[1] Ο συγγραφέας, σχεδόν σίγουρα όχι ο ιστορικός Ξενοφών αποκαλείται κάποτε 'Ο Γερο-Ολιγαρχικός', αν και η ηλικία και η ταυτότητά του είναι εντελώς άγνωστα και οι πολιτικές του απόψεις δεν είναι εκείνες του συμβατικού ολιγαρχικού. Το έργο δείχνει μεγάλη εχθρότητα στην αθηναϊκή δημοκρατία, και πραγματικά ελεεινολογεί πολλά από τα γνωρίσματα που επαινούνται στον Επιτάφιο του Περικλή στον Θουκυδίδη[2], αλλά ο αντικειμενικός στόχος της επίθεσης δεν είναι τόσο οι αξιώσεις των δημοκρατικών όσο η πίστη μερικών επικριτών της δημοκρατίας ότι η μορφή αυτή διακυβέρνησης σύντομα θα εξαφανιστεί. Ο συγγραφέας της πραγματείας υποδεικνύει τη συνέπεια της πολιτικής και την κοινωνική συνοχή της αθηναϊκής δημοκρατίας και με τον τρόπο αυτό αποκαλύπτει την αφέλεια της άποψης ότι σύντομα θα αποσυντεθεί. Πολιτικά, επομένως, το έργο ανήκει στην αντίδραση εναντίον της αθηναϊκής δημοκρατίας· πνευματικά αντανακλά εκλεπτυσμένες αμφιβολίες για το συλλογισμό, που εκφράζεται από τον Ξενοφώντα, *Απομνημονεύματα* 2.6.19 και 24, ότι οι *πονηροί* (οι κατώτεροι ποιοτικά πολίτες, η κατώτερη τάξη) θα πρέπει να είναι ανίκανοι να σχηματίσουν οργανώσεις διαρκείας.

Η ψευδο-ξενοφώντειος *Αθηναίων Πολιτεία* επικεντρώνεται στις υποτιθέμενες πράξεις της σύγχρονης Αθήνας. Τα δοκίμια από τον Φαλέα τον Χαλκηδόνιο και τον Ιππόδαμο τον Μιλήσιο ήταν ωστόσο οικοδομήματα φανταστικών ιδεατών πολιτειών. Ακόμη και η *Λακεδαιμονίων Πολιτεία* του Ξενοφώντα είναι πρωταρχικά μια εξιδανικεύουσα υπόθεση για το σύστημα του Λυκούργου τα σχόλια του οποίου σ' αυτό για τον εκφυλισμό της Σπάρτης του τέταρτου αιώνα (κεφ. 14) παρεισδύουν και αναπόφευκτα ξαφνιάζουν τον αναγνώστη. Αργότερα ο Αριστοτέλης μεταμόρφωσε την *Πολιτεία* σ' έναν πιο περιγραφικό

1. Οι μαρτυρίες δίνονται στον Treu (1966) 1947-1962. Βλ. επίσης Bowersock (1971).
2. de Romilly (1962).

τύπο. Η *Αθηναίων Πολιτεία* του, το μόνο δείγμα που σώζεται από τις 158 *Πολιτείες* που συντάχτηκαν στη σχολή του, αρχίζει με μια ιστορική επισκόπηση της ανάπτυξης του αθηναϊκού συντάγματος και τελειώνει με μια περιγραφή του πώς λειτουργούσε το πολίτευμα μέσα στην ιστορία. Οι προγενέστερες *Πολιτείες* φαίνονται να ήταν κατά το πλείστον υποθέσεις για το ιδεώδες μάλλον παρά συζητήσεις για το πραγματικό και πρακτικό[1].

Στην περίοδο πριν από τον Αριστοτέλη οι πιο στενοί συγγενείς των *Πολιτειών* μπορούν να βρεθούν όχι στην ιστοριογραφία ή την πολιτική ανάλυση αλλά στη λογοτεχνία της φυγής. Απογοήτευση με την πρακτική πολιτική στην Αθήνα στη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου, ιδιαίτερα σε πνευματικούς κύκλους, συνέπιπτε με μια οικονομική και στρατιωτική κατάσταση που ενθάρρυνε τους ιδεώδεις κόσμους και τις χρυσές εποχές που επέστρεφαν. Στην κωμωδία του Αριστοφάνη *Όρνιθες* έχουμε ίσως το καλύτερο δείγμα της τάσης αυτής, αλλά οι *Εκκλησιάζουσες*, με την έμφασή τους στην κοινότητα περιουσίας και γυναικών, είναι πιο κοντά στα θέματα μερικών από τις *Πολιτείες*. Πραγματικά είναι τόσο κοντά, ιδιαίτερα στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα, ώστε πολλοί έχουν υποπτευθεί επαφή ανάμεσα στους συγγραφείς ή μια κοινή πηγή για τα δύο έργα, π.χ. τις *Αντιλογίες* του Πρωταγόρα (DK 80 B5) που ο Αριστόξενος (απ. 67 Wehrli) ισχυρίστηκε ότι ήταν η πηγή για την ιδεώδη πολιτεία του Πλάτωνα. Αλλά η κατηγορία αυτή 'δεν μπορεί να συνταιριαστεί με τη δήλωση του Αριστοτέλη [*Πολ.* 2.1266b34] ... ότι κανείς... εκτός από τον Πλάτωνα, δεν έχει ποτέ προτείνει κοινότητα γυναικών και παιδιών'[2]. Πραγματικά υπάρχει μικρή ανάγκη να αναζητήσουμε μια ιδιαίτερη λογοτεχνική σύνδεση όταν η εξήγηση των ομοιοτήτων μπορεί να βρίσκεται μάλλον σε κοινή κατάσταση παρά σε κοινή πηγή[3]. Η σπουδαιότητα της *Πολιτείας* ως λογοτεχνικής μορφής κι ακόμη το περιεχόμενο πολλών από τα παραδείγματα ασφαλώς οφείλονται κατά μεγάλο μέρος στις γρήγορες κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές που επηρεάζουν τους Έλληνες του τέλους του πέμπτου και τον τέταρτο αιώνα. Πολλές από τις αλλαγές αυτές έρχονταν σε σύγκρουση με ιδεώδη και προσδοκίες που κληρονομήθηκαν από προηγούμενες περιόδους της Ελληνικής ιστορίας, για παράδειγμα με το ιδεώδες της ισότητας των γεωργικών κλήρων, που τόσο συχνά αντικαθρεφτιζόταν στις διευθετήσεις για την ίδρυση αποικιών. Στις πιο πολλές ελληνικές πόλεις πριν από το τέλος του πέμπτου αιώνα φαίνεται ότι ήταν ασυνήθιστο για την οικογένεια να εγκαταλείπει τη γη. Μετά τον Πελοποννησιακό πόλεμο η απαλλοτρίωση της γης έγινε πολύ πιο συνηθισμένη με αποτέλεσμα σε ορισμένες πολιτείες μερικοί πολίτες να αποκτήσουν δυσανάλογους κλήρους.

1. Ο Αριστοτέλης αντιτίθεται ακριβώς σ' αυτό στα *Πολιτικά* 4, 1288b37 κ.ε.

2. Dover (1972) 201.

3. Pečírka (1963) 215-19· (1976) 5-29· και παραπάνω, σ. 540.

Η συγκέντρωση της ιδιοκτησίας της γης υποκινούσε όχι μόνο επαναστατικά προγράμματα για μεταρρύθμιση της κατοχής της γης αλλά επίσης, ιδιαίτερα ανάμεσα σε πιο συντηρητικούς στοχαστές, όνειρα για κοινωνίες που θα απεύφευγαν τέτοιες απελπιστικές αλλαγές. Οι θεωρίες αυτές δεν οδηγούσαν συνήθως σε πρακτική εφαρμογή, αν και συγκέντρωναν την προσοχή σε θεμελιώδη θέματα μέσα στην ελληνική κοινωνία, όπως η διανομή του πλούτου, η ρύθμιση των προικών, η κοινωνική θέση και η φύση των πολιτικών δικαιωμάτων. Μόνο σε σπάνιες περιπτώσεις —η εμπλοκή του Πλάτωνα στη Σικελία, ή η ίδρυση της Ουρανόπολης από τον Αλέξαρχο— έγιναν προσπάθειες να γίνει η θεωρία πράξη[1]. Οι κοινωνικές επαναστάσεις του τέταρτου και τρίτου αιώνα συνέχισαν στο μεταξύ ανέγγιχτες κατά μέγα μέρος από τέτοια θεωρητικολογία, εκτός αν κανείς επιθυμεί να δει πίσω από την επανάσταση του Άγη και Κλεομένη στη Σπάρτη τις φιλοσοφικές ιδέες του Στωικού Σφαίρου[2]. Το κύριο αποτέλεσμα, οπωσδήποτε, ήταν σίγουρα στη λογοτεχνία, όχι στη ζωή. Οι φαντασιώσεις της φυγής που για πολύ υπήρχαν στην πολιτική θεωρία αναμιγνύονταν με τα ρομαντικά μυθιστορήματα της γεωγραφικής φιλολογίας των ελληνιστικών χρόνων. Το πιο ονομαστό δείγμα της συγχώνευσης είναι αναμφίβολα η *Ιερή Αναγραφή* του Ευήμερου (*FGrH* 63) γραμμένη περίπου το 300 π.Χ. που συνδυάζει περιγραφή φανταστικών νησιών στην Ανατολή, μια θεωρία της καταγωγής των θεών κι ένα σκίτσο ουτοπικής κοινωνίας. Μερικά από τα στοιχεία αυτά είχαν ήδη συνταιριασθεί στα *Φιλιππικά* του Θεόπομπου (*FGrH* 115 F 75), αλλά οι κατακτήσεις του Αλεξάνδρου πλούτισαν και κέντρισαν την ελληνική φαντασία στην Ανατολή. Ακόμη μια φαινομενικά πραγματική ιστορική αφήγηση μοιάζει ρομάντζο ή φανταστική λογοτεχνία όταν το περιεχόμενο αφορά την Ανατολή, γιατί η Ανατολή, κι όχι η Μεγάλη Ελλάδα, η Ιταλία, η Αφρική ή οι χώρες των Εσπερίδων και Υπερβορείων, είναι ο φανταστικός κόσμος για την ελληνική αφηγηματική λογοτεχνία. Κατοικημένη από πελώρια φίδια, παράξενες φυλές, εξωτικά ζώα, πραγματικά ή φανταστικά, ασκητές και Γυμνοσοφιστές, έδωσε το πλαίσιο για τις πιο φαντασιόπληκτες διηγήσεις των ιστορικών. Τα στοιχεία αυτά είναι ολοφάνερα στα έργα των συγχρόνων του Αλεξάνδρου Μεγασθένη (*FGrH* 715), Νεάρχου (*FGrH* 133) και Ονησίκριτου (*FGrH* 134). Ο λόγος για τη ρομαντική αυτή μεταχείριση της Ανατολής είναι φυσικά εν μέρει η φύση της ίδιας της Ανατολής, αλλά μπορεί επίσης να είναι το γεγονός ότι η Ανατολή ήταν συνδεδεμένη με διηγήσεις που έδιναν έμφαση στο άγνωστο ή ανεπαλήθευτο και εκμεταλλευόταν τις συναισθηματικές τους συνέπειες. Η γνώση μας της επίδρασης των μορφών αφήγησης της Εγγύς Ανατολής πάνω στην ελληνική

1. Ferguson (1975) 108-10· Tarn (1933), ιδ. 141-4.
2. Ferguson (1975) 132-5.

συγγραφή είναι ακόμη ανεπαρκής, αλλά από καιρό σε καιρό υπάρχουν ίχνη αυτών που μπορεί να είναι ιθαγενή διηγηματικά πρότυπα. Μια σύγκριση του παραμυθιού του Κτησία για τη Σεμίραμη (Διόδωρος 2.14) με μερικές από τις ιστορίες για τον Αλέξανδρο είναι διδακτική, και δείχνει ότι μερικές από τις τελευταίες μπορεί να έχουν ως πρότυπό τους παλιές διηγήσεις της Εγγύς Ανατολής. Η περίπλοκη επεξεργασία που δίνεται από πολλούς ιστορικούς στο ταξίδι του στο ιερό του Άμμωνα Δία ή το παραμύθι του Καλλισθένη ότι η θάλασσα της Παμφυλίας υποχώρησε μπροστά του (*FGrH* 124 F 31) θα πρέπει ίσως να σχετιστεί μάλλον μ' αυτές τις διηγήσεις παρά να ιδωθεί απλά ως προσπάθειες για έξυπνη κολακεία[1].

Ο Έφορος και ο Θεόπομπος, μαθητές του Ισοκράτη που συνέβη να γίνουν δύο από τους πιο σημαντικούς ιστορικούς της αρχαιότητας, απέρριψαν επίσης τα στενά κριτήρια του Θουκυδίδη για την επιλογή του περιεχομένου. Ο Έφορος (*FGrH* 70) στράφηκε από τη σύγχρονη δράση στην περιεκτική αφήγηση της ανάπτυξης και των δραστηριοτήτων των πόλεων της Ελλάδας και Μικράς Ασίας από την εποχή της επιστροφής των Ηρακλειδών έως το 340 π.Χ. περίπου. Συμπεριλαμβάνονταν μύθοι, λατρεία και θρύλοι θεμελίωσης, γεωγραφικό και εθνογραφικό υλικό και πολιτική και στρατιωτική διήγηση. Η καθαρή και εκλεπτυσμένη έκθεση έγινε ουσιαστικά η αναγνωρισμένη ιστορία για τις περιόδους που κάλυπτε. Το έργο ήταν 'καθολική ιστορία' – δηλ. συγκέντρωσε πλατιά σκορπισμένα γεγονότα της ελληνικής ιστορίας σε μια διήγηση, κι ακόμα βρήκε χώρο για αναφορά σε βαρβαρικές υποθέσεις –Περσικές, Αιγυπτιακές και Καρχηδονιακές– που είχαν επίδραση σε γεγονότα της Ελλάδας.

Ο σύγχρονός του Θεόπομπος (*FGrH* 115) άρχισε την ιστορική του σταδιοδρομία με έργα που ακολουθούσαν στενά τα αχνάρια των μεγάλων του προδρόμων. Η χαμένη του *Επιτομή* του Ηροδότου ήταν προφανώς ένα πρώιμο έργο, και φαίνεται από τα αποσπάσματα ότι τα *Ελληνικά* του είναι συνέχεια του Θουκυδίδη ως τη ναυμαχία της Κνίδου το 394 π.Χ. Αλλά στα *Φιλιππικά* του ανοίγει νέους δρόμους. Το πελώριο αυτό έργο, από τα πενήντα οκτώ βιβλία του οποίου μικρό μέρος σώζεται, ενσωμάτωνε έναν απέραντο κύκλο υλικού, ανεκδοτολογικό, μυθικολογικό, ασυνάρτητο, πλούσιο σε παρεκβάσεις για θαυμαστά γεγονότα (τα *θαυμάσια*, απ. 64-76), τους δημαγωγούς της Αθήνας (απ. 85-100) κλπ.· και ήταν κατηγορηματικός για την προθυμία του να συμπεριλάβει μύθους (απ. 381). Αλλά η πραγματική του καινοτομία ήταν η εστίασή του σε μια μεγάλη προσωπικότητα, 'γιατί η Ευρώπη δεν έχει παρουσιάσει έναν άντρα όπως τον Φίλιππο, το γιο του Αμύντα' (απ. 27). Βιογραφικά

1. Πβ. Νέαρχος, *FGrH* 133 F 3. Ο Πτολεμαίος, κανονικά ένας πολύ συγκρατημένος και αξιόπιστος ιστορικός, λέει μια πολύ φανταστική ιστορία για την επίσκεψη του Αλεξάνδρου στο ιερό του Άμμωνα: *FGrH* 138 F 8.

στοιχεία υπήρχαν στο έργο του Ηροδότου, και δεν εξαλείφθηκαν εξολοκλήρου από τον Θουκυδίδη. Αλλά ο Θεόπομπος έκανε το βήμα χρησιμοποιώντας έναν μόνο άνθρωπο, τον Φίλιππο Β΄ της Μακεδονίας, ως τον πυρήνα της ιστορίας του γύρω από τον οποίο οργανώθηκε το απέραντο και πλούσιο υλικό των *Φιλιππικών*. Ο Φίλιππος ωστόσο δεν είναι μόνο ένα βολικό οργανωτικό τέχνασμα αλλά ένα υπόδειγμα, η επιτυχία του οποίου αποκαλύπτει πολλά για τη φύση της δύναμης και ηθικότητας[1]. Το αποτέλεσμα είναι ένας εντελώς νέος τύπος ιστορίας, ένα έργο το οποίο δεν είχε πραγματικό διάδοχο στην αρχαιότητα αλλά σχεδόν χρησιμοποιήθηκε τόσο πολύ κι έγιναν παραπομπές σ' αυτό όπως στην Ιστορία του Εφόρου.

Ο Έφορος και ο Θεόπομπος παρήγαγε ο καθένας πρωτότυπες μορφές ιστορίας και τα έργα τους είναι εντελώς ανόμοια. Ωστόσο υπάρχει ένας κοινός παρονομαστής – η ρητορική. Η εμφάνιση της συστηματικής ρητορικής τον πέμπτο αιώνα π.Χ. και η αυξανόμενη έμφαση στη ρητορική στην εκπαίδευση της αφρόκρεμας των Ελλήνων πολιτικών σήμαινε αναπόφευκτα ότι η ιστορία θα επηρεαζόταν και ότι οι δύο κυριότερες μορφές πεζού λόγου των Ελλήνων, η ιστορία και η ρητορική, θα είχαν ομοιότητες. Οι συγγένειες ωστόσο είναι πιο βαθιές. Ο Πανελληνισμός του Ισοκράτη αναμφίβολα ενεθάρρυνε τους ιστορικούς να επιλέξουν υλικό που θα υπογράμμιζε τα κοινά στοιχεία της Ελληνικής ιστορίας. Ακόμη πιο σημαντικό, η πραγμάτευση των γεγονότων διαμορφώνεται με μια φροντίδα για την εκτίμηση, συχνά μια έντονα ηθική εκτίμηση, των πράξεων και των δραστών. Είναι λιγότερο φανερό κι ακόμη αμφισβητήσιμο στην περίπτωση του Εφόρου[2], αλλά η περίπτωση του Θεόπομπου είναι πιο σαφής, όπως πιστοποιεί ένας αρχαίος κριτικός:

> Το αποκορύφωμα της πραγματοποίησης των έργων του είναι η ιδιαιτερότητα την οποία κανένας ούτε πριν ούτε αργότερα έχει τόσο ολοκληρωτικά ή συγκινητικά επιτελέσει. Σε τι συνίσταται; Στο να βλέπει και να εκφράζει σε κάθε ενέργεια όχι μόνο τα πράγματα που είναι καθαρά σε όλους τους παρατηρητές αλλά να εξετάζει επίσης τα λανθάνοντα ελατήρια των πράξεων και των δραστών... και να αποκαλύπτει όλα τα μυστήρια της φαινομενικής αρετής και της ανηθικότητας που δεν αποκαλύπτεται. Πραγματικά... η σύμφωνα με τους μύθους κρίση στον Άδη... δεν είναι τόσο απαιτητική όσο εκείνη στα συγγράμματα του Θεόπομπου. (Διονύσιος Αλικαρνασσέας, *Προς Πομπήιον* 6.7 κ.ε.= *FGrH* 115 T 20)

Σ' ένα νεότερο αναγνώστη αυτό εμφανίζεται ως τίποτα περισσότερο από την υποκατάσταση της ηθικής μομφής αντί για τη θουκυδίδεια ανάλυση των γεγο-

1. Connor (1967).
2. Ο Walbank (1955) 7 αμφισβητεί τις απόψεις του Barber (1935), ιδ. 78 κ.ε. και 151 κ.ε.

νότων. Αλλά πολλοί αρχαίοι συγγραφείς, ακόμη κάποτε και ο Πολύβιος, νόμισαν ότι η αποστολή της ιστορίας ήταν η δέουσα παροχή επαίνου και ψόγου. Αφού αυτό ήταν ο πρωταρχικός σκοπός εθιμοτυπικών ή επιδεικτικών λόγων, η ιστορία είχε στενούς δεσμούς με την επιδεικτική ρητορεία[1]. Προέκυψαν υφολογικές συγγένειες ανάμεσα στα δύο είδη, και μερικοί συγγραφείς, για παράδειγμα ο Θεόπομπος, διακρίθηκε και στο επιδεικτικό και στο ιστορικό έργο. Η σύνδεση φυσικά ήταν βαθύτερη από το ύφος και κατηύθυνε την προσοχή του ιστορικού στην αναζήτηση υλικού κατάλληλου για εγκώμιο ή μομφή. Η επιδεικτική αυτή τάση στην ιστορία με τον τρόπο αυτό συμβιβαζόταν με το βιογραφικό ενδιαφέρον που χαρακτηρίζει ένα μεγάλο μέρος της λογοτεχνίας του τέταρτου αιώνα και ως ένα βαθμό συνεχίστηκε σχεδόν σ' όλη τη μεταγενέστερη ελληνική ιστοριογραφία, κάποτε στη μορφή επαινετικών πραγματεύσεων μεγάλων ανδρών και μεγάλων έργων, κάποτε στη μορφή αυστηρής κριτικής πράξεων και ελατηρίων, κάποτε σε ζοφερή περιγραφή της ακολασίας και της διαστροφής.

Ο στενός σύνδεσμος με τη ρητορική που είναι ολοφάνερος στον Έφορο και Θεόπομπο γίνεται συνεχής παράγοντας στη μεταγένεστερη ιστοριογραφία και εξίσου συνεχής είναι και η συζήτηση του προβλήματος που έθεσε -τη σχέση ανάμεσα στην ιστορία και τη ρητορική. Ο Πολύβιος (12.28.10 κ.ε.) λέει ότι ο Έφορος αντιμετώπισε το πρόβλημα αυτό μ' ένα αξιοθαύμαστα πειστικό τρόπο, αλλά η ουσία των σχολίων του Εφόρου μπορεί μόνο να εικασθεί[2]. Οι παρατηρήσεις του, οτιδήποτε κι αν είπε, δεν έκλεισαν το θέμα. Η ιστορία βρισκόταν σε συνεχή κίνδυνο να απορροφηθεί από τη ρητορική, και οι αρχαίοι συγγραφείς ήταν όλοι καλά ενημερωμένοι για το πρόβλημα. Ο κίνδυνος ήταν ιδιαίτερα οξύς όταν οι πράξεις ενός μεγάλου άντρα ή ισχυρού βασιλιά ήταν υπό εξέταση· ήταν εύκολο τότε για την ιστορία να μοιάζει με πανηγυρικό. Ακόμη και ο Πολύβιος αντιλήφθηκε ότι η χωριστή μονογραφία του για τον Φιλοποίμενα απαιτούσε την υπεράσπιση του ήρωα με ρητορική *αύξηση* (διεύρυνση) των κατορθωμάτων του (10.21.2 = *FGrH* 173 T 1). Αλλά η συνεχής πολιτικο-στρατιωτική ιστορία απαιτούσε μια πιο αυστηρή αφοσίωση στην αλήθεια.

Ανάμεσα στους νεότερους κριτικούς της αρχαίας ιστοριογραφίας έχει καταντήσει σχεδόν κοινοτοπία ότι η ιστορία έχασε την αυτονομία της κι έγινε ένας απλός κλάδος της ρητορικής. Είναι σίγουρο ότι οι ιστορικοί συγγραφείς χρησιμοποιούσαν την εκτεταμένη ρητορική τους εκπαίδευση στα προβλήματα της αφήγησης, και έχει επίσης αποδειχθεί ότι οι κανόνες και οι

1. Σύγκρινε τον Πολύβιο 2.61.6· 10.21.8 και 1.14.5 με τον Αριστοτέλη, *Ρητ.* 1.3.3 (1358b 12).

2. Βλ. το σχολιασμό στο *FGrH* 70 F 111.

διαδικασίες της ελληνιστικής ιστοριογραφίας πηγάζουν κατά ένα μεγάλο μέρος από τη ρητορική[1]. Αλλά είναι σημαντικό να μην παρασυρθούμε από τα γεγονότα αυτά, ούτε και από μερικά χωρία στον Κικέρωνα που φαίνονται να υπονοούν υποταγή της ιστορίας στη ρητορική[2]. Η γνώμη του ίδιου του Κικέρωνα δεν είναι εντελώς συνεπής, και γνώριζε καλά ότι ενώ επιτρεπόταν στους ρητοροδιδασκάλους να ψεύδονται στις διηγήσεις τους (*historiae*), το ύψιστο καθήκον του πραγματικού ιστορικού ήταν η αλήθεια[3]. Ο Πλίνιος (*Epist.* 5. 8.9) ήταν ίσως πιο ακριβής στο σχόλιό του ότι ιστορία και ρητορική είχαν αρκετά κοινά αλλά πολλές διαφορές ακόμη σ' εκείνα τα χαρακτηριστικά που φαίνονταν να έχουν τα πιο πολλά κοινά. Έτσι ιστορία και ρητορική ζούσαν σε αμοιβαία ένταση και αμοιβαία εκμετάλλευση, οι ρήτορες προσαρμόζοντας παραδείγματα από την ιστορία, οι ιστορικοί κάνοντας χρήση υφολογικών σχημάτων της ρητορικής για να δώσουν μια συγκρατημένη και συγκινητική αφήγηση. Αφού η ρητορική είχε δεσπόζουσα θέση στο εκπαιδευτικό σύστημα, η ιστορία απειλούνταν σταθερά, κράτησε όμως μια επισφαλή αυτονομία κι ακόμη είχε τις δικές της αξιώσεις για την εκπαίδευση των επιλέκτων:

> .... όλοι οι ιστορικοί, μπορεί να πει κανείς χωρίς εξαίρεση, κι όχι με μισή καρδιά, αλλά κάνοντας αυτό αρχή και τέλος του μόχθου τους, μας έχουν τονίσει ότι η πιο γερή εκπαίδευση και εκγύμναση για μια ζωή ενεργού πολιτικής δράσης είναι η μελέτη της Ιστορίας... (Πολύβιος 1.1.2)

Η ιστορία επηρεάστηκε επίσης και απειλήθηκε από την ποίηση. Μερικοί κριτικοί το είδαν, όπως ο Κοϊντιλιανός (10.1.31) αργότερα, ως ένα είδος ενοποιημένου ποιήματος του οποίου ο σκοπός ήταν μάλλον η συγκίνηση παρά η αλήθεια. Τέτοια άποψη υπονοούνταν ίσως στο έργο του Κτησία και άλλων συγγραφέων· ο Θουκυδίδης και ο Έφορος (*FGrH* 70 F 42) φαίνονται να απορρίπτουν ακριβώς μια τέτοια προσέγγιση. Στον Δούρη από τη Σάμο (*FGrH* 76) ωστόσο, σε ένα μαθητή του Θεόφραστου που έγραφε στο τέλος του τέταρτου ή στις αρχές του τρίτου αιώνα π.Χ., η έμφαση για την ηδονή ως τελικού σκοπού της ιστορικής διήγησης πήρε καινούργια ώθηση και μια πιο σαφή άρθρωση. Το πρώτο του απόσπασμα επικρίνει τον Έφορο και Θεόπομπο γιατί απέτυχαν να πραγματοποιήσουν τη *μίμηση* (αναπαράσταση) και ηδονή· ασχολήθηκαν μόνο με το γράψιμο (*αὐτοῦ... τοῦ γράφειν*), δηλ. μάλλον με ύφος παρά με το πλήρες συναισθηματικό αποτέλεσμα του περιεχομένου τους. Τα δικά του έργα, συγκεκριμένα ένα χρονικό της Σάμου και μια ιστορία των ελληνικών υποθέσεων από το 370 ως το 280 περίπου, επικρίθηκαν

1. Scheller (1911).
2. *Orator* 11.37, *De oratore* 2. 36 κ.ε. Αντίθετα *Orator* 20.68.
3. Πβ. *Brutus* 10.42 και την επιστολή του στον Lucceius (*Fam.* 5.12).

για υφολογική χαλαρότητα αλλά ήταν αξιοσημείωτα για γεμάτες χρώμα απεικονίσεις (F 70), ζωηρές περιγραφές ενδυμάτων (F 14), υποτιμητικές διαδόσεις για τους μεγάλους (F 10, F 78) και συναισθηματικές και φορτωμένες συγκινησιακά ιστορίες, όπως η ιστορία του για τη σταύρωση των Σαμίων τριηράρχων από τον Περικλή (F 67).

Τα διακριτικά χαρακτηριστικά του έργου του Δούρη μπορεί ίσως να τα δει κανείς καλύτερα αντιπαραθέτοντάς τον με τον κοντινό σύγχρονό του, Τίμαιο από το Ταυρομένιο της Σικελίας (*FGrH* 566, περίπου 356-260 π.Χ.). Ο Κικέρων θεωρούσε τον Τίμαιο ως longe eruditissimus... et ipsa compositione verborum non impolitus 'κατά πολύ πιο πολυμαθή. [δηλ. από τους κυριότερους ιστορικούς] και με εκλεπτυσμένο ύφος' (De oratore 2.58). Ήταν ίσως ο πρώτος Έλληνας συγγραφέας που αναγνώρισε τη σημασία της Ρώμης, και τα έργα του για τις Σικελικές και τις συγγενικές υποθέσεις έγιναν σταθερή πηγή πληροφόρησης για την περίοδο πριν από τη Ρωμαϊκή επέμβαση το 264/3. Παρά την αγάπη του για ρητορικές εντυπώσεις και παρά την πολεμική του Πολύβιου εμφανίζεται ως σημαντικός ιστορικός, που απέδωσε σημασία στην ακρίβεια της διήγησής του και αντιστάθηκε στο συναισθηματισμό του Δούρη.

Στον Φύλαρχο από την Αθήνα, που έγραψε στα μέσα του τρίτου αιώνα, οι τάσεις που αποκαλύφθηκαν στον Δούρη από τη Σάμο εμφανίζονται πάλι με νέο σφρίγος. Η φύση των έργων του Φύλαρχου (*FGrH* 81) μπορούν να καθοριστούν με κάποια εμπιστοσύνη με προσεκτική σύγκριση των αποσπασμάτων που σώζονται με τμήματα των *Βίων* του Πλουτάρχου, ιδιαίτερα εκείνων του Άγη και Κλεομένη, που χρωστάνε πάρα πολλά σ' αυτόν, και με τη συνετή χρήση των κριτικών παρατηρήσεων του Πολύβιου. Αυτές είναι ομολογουμένως ύποπτες εξαιτίας του σοβινισμού του Πολύβιου και της τάσης του (που τη μοιραζόταν με τόσους άλλους ιστορικούς) να επιχειρεί να αυξήσει τη δική του φήμη επικρίνοντας τους προγενέστερούς του, αλλά βοηθούν να επιβεβαιώσουν την εικόνα του Φύλαρχου ως συγγραφέα του οποίου ο σκοπός ήταν 'να προκαλέσει ηδονή μέσα από τη συγκίνηση με ζωηρές λεπτομέρειες'[1]:

> Στην προθυμία του να διεγείρει τον οίκτο και την προσοχή των αναγνωστών του εισάγει γυναίκες που κρατιούνται σ' εναγκαλισμούς και με τα μαλλιά τους ανακατωμένα και τα στήθια τους γυμνά,... ή πάλι πλήθη και των δύο φύλων μαζί με τα παιδιά τους και τους ηλικιωμένους γονείς να κλαίουν και να οδύρονται καθώς οδηγούνται στη δουλεία. Αυτό το πράγμα το κάνει σ' όλη του την ιστορία, προσπαθώντας πάντοτε να φέρει ζωηρά μπροστά στα μάτια μας πράγματα φρικαλέα. (Πολύβιος 2.56)

1. Αυτός είναι ο χαρακτηρισμός της τραγικής ιστορίας στον Walbank (1955) 4.

Ο Πολύβιος συνεχίζει με την εισήγηση ότι η προσέγγιση αυτή στην ιστορία μπερδεύει το σκοπό της μ' εκείνον της τραγωδίας - 'για να κατακλύσει και να κυριαρχήσει προς στιγμήν στα αισθήματα του ακροατηρίου από την αληθοφάνεια των λόγων'. Ήταν πάντοτε εύκολο να διατυπώσει κανείς κατηγορίες φτηνής επιδίωξης εντυπωσιασμού και συναισθηματισμού ενάντια στον Φύλαρχο. Σίγουρα είναι ικανός να επεξεργάζεται, ακόμη να εφευρίσκει, παθητικές λεπτομέρειες, όπως στην εισαγωγή των γιων του Θεμιστοκλή σε μια σκηνή σχεδιασμένη για να δώσει έμφαση στην κακομεταχείριση από τους Αθηναίους του πατέρα τους (F 76). Ωστόσο ίσως ο Φύλαρχος έχει παρεξηγηθεί και έκανε λίγο χειρότερα από το να φέρει καθαρά στο νου και να αντιδράσει δυνατά στο υλικό του, αυξάνοντας μ' αυτό την ένταση και διευρύνοντας την έλξη του έργου του. Υπάρχει μια φρεσκάδα και ζωηρότητα αισθήματος που μπορεί ακόμη να ανιχνευθεί στα λείψανα του έργου του και σημάδια ότι στις καλύτερές του στιγμές ήταν πολύ δυνατός συγγραφέας.

Η σύγκριση με την τραγωδία που απαντά και στην κριτική του Πολύβιου για τον Φύλαρχο και στα σχόλια του Πλουτάρχου για τον Δούρη τον Σάμιο (F 67) δημιούργησε το βολικό όρο 'τραγική ιστοριογραφία' για τον τύπο αυτό γραφής. Η καταγωγή της προσέγγισης αυτής στην ιστοριογραφία έχει αμφισβητηθεί. Η θεωρία ότι προέρχεται από τις αριστοτελικές διακρίσεις στη *Ρητορική*, που αναπτύχθηκε από τον Θεόφραστο και την Περιπατητική σχολή, δεν είναι τώρα πια του συρμού· έχει υποδειχθεί όχι μόνο ότι πολλά στοιχεία της τραγικής ιστοριογραφίας προηγήθηκαν των Περιπατητικών αλλά επίσης ότι ήταν ο Αριστοτέλης που στην *Ποιητική* (1451a26 κ.ε.) έκανε μια έντονη διάκριση ανάμεσα στην ποίηση και την ιστορία[1]. Πώς πρέπει λοιπόν να εξηγηθεί η φανερή αύξηση ή ένταση του τύπου αυτού της ιστορίας; Καμιά απάντηση δεν είναι ασφαλής, αλλά πιθανόν υπάρχει ένδειξη στη σύγχρονη αύξηση ενδιαφέροντος για έμφαση στην τύχη. Σ' έναν κόσμο που κυβερνάται από μια παντοδύναμη και ασταθή τύχη, η ιστορία πρέπει ίσως να ιδωθεί ως δάσκαλος του πώς 'να είναι κανείς ικανός να υπομένει με ευγένεια τις μεταβολές της τύχης', όπως το θέτει ο Πολύβιος (1.1.2). Ο σκοπός αυτός απαιτεί νέες τεχνικές. Το πλήρες αποτέλεσμα των γρήγορων αλλαγών στην κοινωνική θέση και των απροσδόκητων και απρόβλεπτων μετατροπών των γεγονότων θα μπορούσε να επιτευχθεί μόνο με μια αφήγηση που θα μπορούσε

1. Μια Περιπατητική σχολή που έγραφε για τον Αλέξανδρο έχει υποτεθεί προ πολλού ότι ήταν αποτέλεσμα της αντίδρασης του Αριστοτέλη στην εκτέλεση από τον Αλέξανδρο του συγγενούς του, ιστορικού Καλλισθένη. Η άποψη αυτή έχει τώρα σχεδόν γενικά εγκαταλειφθεί χάρη στις διεισδυτικές συζητήσεις του Badian, ιδιαίτερα του άρθρου του για τον ευνούχο Βαγώα (1958). Οι πνευματικοί δεσμοί του Καλλισθένη με τον Αριστοτέλη και τη σχολή του έχουν πρόσφατα αμφισβητηθεί από τον Bosworth (1970).

να φέρει τα γεγονότα ζωηρά μπροστά στα μάτια του αναγνώστη και να επενεργήσει στα συναισθήματα όπως και στο πνεύμα του. Με το σκοπό αυτό δεδομένο, το φυσικό πρότυπο ήταν η τραγωδία. Το να προσαρμόσει τις τεχνικές της ήταν αυτόματο και εύκολο να δικαιολογηθεί. Δεν χρειαζόταν περίπλοκη θεωρία. Οι συγγραφείς των ιστοριών αυτών και τα ακροατήριά τους ζούσαν σ' έναν κόσμο γρήγορης αλλαγής στον οποίο ο τόπος της δύναμης μετακινήθηκε στις αυλές μακρινών μοναρχών. Ο δρόμος της σοφίας φαινόταν να είναι μάλλον η προσαρμογή στις περιστάσεις παρά η προσπάθεια να κυριεύσει κανείς αυτό που ήταν εκτός ελέγχου. Έτσι η ελληνιστική ιστοριογραφία είναι το πανομοιότυπο σ' εκείνες τις κινήσεις στην ελληνιστική φιλοσοφία που δίνουν έμφαση στο συμβιβασμό με την Τύχη ή τις εξωτερικές περιστάσεις.

Ο Πολύβιος φαίνεται κάποτε να υιοθετεί τις απόψεις των προκατόχων του για την αποστολή της ιστορίας, όπως όταν υποστηρίζει ότι η δουλειά του ιστορικού είναι να αποδίδει έπαινο και μομφή (10.21.8)· αλλού υποδεικνύει ότι η ιστορία θα έπρεπε να διδάσκει το άτομο πώς να υποφέρει τις μεταβολές της τύχης (1.1.2). Αλλά υπάρχει ένα νέο στοιχείο στην παρουσίασή του. Γι' αυτόν η γνώριμη συμβουλή να δυσπιστεί στην τύχη είναι δίκοπο μαχαίρι. Προειδοποιεί και για τα δύο ενάντια στην αδικαιολόγητη πεποίθηση κι ενάντια στο πρόωρο συμπέρασμα ότι η κακοτυχία πρέπει να διαρκέσει. Έτσι στο πρώτο βιβλίο διηγείται την ιστορία της ανάρρωσης της Καρχηδόνας από την αταξία και την ήττα. Κάποιος Ξάνθιππος Σπαρτιάτης αποκαθιστά την πειθαρχία, εισάγει καλή [στρατιωτική] τακτική και γρήγορα προκαλεί την απροσδόκητη ήττα μιας μεγάλης Ρωμαϊκής δύναμης υπό τον Ρήγουλο. Ένα μέρος του ηθικού συμπεράσματος είναι φανερό και ο Πολύβιος (1.35 κ.ε.) το κάνει σαφές: 'Αυτός που τόσο πρόσφατα είχε αρνηθεί να ελεήσει ή να συμπονέσει αυτούς που βρίσκονταν σε απελπισία οδηγούνταν τώρα, σχεδόν αμέσως μετά, αιχμάλωτος για να ικετεύσει τον οίκτο και τη συμπόνια προκειμένου να σώσει τη δική του ζωή'. Αλλά η ιστορία λέγεται από την άποψη της Καρχηδόνας και με τον τρόπο αυτό εστιάζει την προσοχή στα μέσα της επιτυχίας τους. Δεν είναι αντιστροφή της τυφλής τύχης· η καλή λογική και ο καλός σχεδιασμός θριάμβευσαν. Η τύχη μπορεί τουλάχιστο ως ένα σημείο να ρυθμιστεί και η ορθή ηγεσία είναι το κλειδί της επιτυχίας. Ο Πολύβιος συχνά υποδεικνύει ότι οι καταστροφές ακολουθούν την κακή ηγεσία (π.χ. 15.21.3) κι ότι η μεγαλοσύνη δεν είναι απλά το αποτέλεσμα καλής τύχης (31.30.3).

Έτσι ο Πολύβιος βρίσκεται σε κάποια απόσταση από μερικές θεωρίες που διατυπώνει. Συμμερίζεται το γενικό ενδιαφέρον για την τύχη και τις δυνάμεις της, αλλά συγκεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο τα αποτελέσματά της μπορούν να ρυθμιστούν. Η ιστορία του έχει σκοπό να προσφέρει τη

μόρφωση που χρειάζεται ένας πολιτικός. Η εκπαίδευση εκείνη συνεπαγόταν την ενατένιση μεγάλων επιτυχιών και αποτυχιών, αλλά δεν ξεκινούσε να ταράξει τον αναγνώστη με παθητικά συμβάντα (*έκπληξις*) - ακριβώς το αντίθετο ήλπιζε να 'παραδώσει στις μελλοντικές γενεές τέτοια επεισόδια της τύχης, ώστε αυτοί που θα ζήσουν ύστερα από εμάς να μήν είναι, εξαιτίας της παντελούς άγνοιας των επεισοδίων αυτών, υπερβολικά τρομοκρατημένοι από αιφνίδια και απροσδόκητα' γεγονότα (2.35.6). Μ' αυτό τον τρόπο το έργο του είναι η αντίθεση των τάσεων που παρατηρήσαμε στον Δούρη και τον Φύλαρχο[1]. Είναι μια πραγματιστική ιστορία, που ενδιαφέρεται για πολιτικά και στρατιωτικά συμβάντα και τα μαθήματα που μπορεί κανείς να πάρει από αυτά. Ενώ προφανώς προοριζόταν για ελληνικό κοινό, υποπτεύεται κανείς ότι εν μέρει διαμορφώθηκε από την πείρα του Πολύβιου στη Ρώμη, ως πολιτικού ομήρου και τελικά ως φίλου Ρωμαίων ηγετών, ιδιαίτερα του Σκιπίωνα Αιμιλιανού. Η άποψη της ιστορίας του είναι κατά ένα μεγάλο μέρος σίγουρη και αισιόδοξη. Τα ενδιαφέροντά της είναι πρακτικά· το περιεχόμενό της η ανάπτυξη της ρωμαϊκής δύναμης. Ισχυρίζεται ότι από την 140η Ολυμπιάδα (220-216 π.Χ.) η ιστορία έχει γίνει οργανική ενότητα, γιατί 'η Τύχη έχει σχεδόν οδηγήσει όλες τις υποθέσεις του κόσμου προς μια κατεύθυνση και τις εξανάγκασε να κλίνουν προς ένα και τον ίδιο σκοπό' (1.4.1), συγκεκριμένα την ανάπτυξη της ρωμαϊκής δύναμης. Γι' αυτόν το λόγο μια αληθινά καθολική ιστορία είναι τώρα δυνατή. Ο Πολύβιος μιλά με σεβασμό για τις προσπάθειες του Εφόρου προς την κατεύθυνση αυτή, αλλά αξιώνει ότι γράφει ένα διαφορετικό τύπο καθολικής ιστορίας. Δεν προσπαθεί να συγχρονίσει και να ενοποιήσει τις πράξεις των διαφόρων ελληνικών πόλεων-κρατών αλλά να γράψει μια ιστορία ενοποιημένη από το θέμα και τη δράση και από την έρευνά της για τις αιτίες της ρωμαϊκής επιτυχίας.

Στη διευρεύνηση της αιτίας ο Πολύβιος αποδίδει μια προσοχή που δεν παραλληλίζεται εύκολα στην ελληνική ιστοριογραφία από την εποχή του Θουκυδίδη. Ο Πολύβιος δεν είναι ίσως πιο βαθύς στοχαστής πάνω στα προβλήματα της αιτιότητας από τους προκατόχους του, αλλά αναγνωρίζει τη σπουδαιότητά τους και κάνει προσπάθεια να τα αντιμετωπίσει. Οι πλείστοι από τους προκατόχους του είχαν ενδιαφερθεί για τα ίδια τα γεγονότα και την κατάλληλη παρουσίαση και εκτίμηση. Υπήρχε παρ' όλα αυτά ασήμαντος λόγος γιατί οι συγγραφείς αυτοί θα έπρεπε να υπογραμμίσουν την αιτία, αφού η φροντίδα τους ήταν κατά μέγα μέρος πώς να ανταποκριθούν σε καταστάσεις πιο πολύ παρά με το πώς να τις διαπλάσουν. Αλλά για τον Πολύβιο 'η απλή δήλωση του τι συνέβη έχει συναισθηματικό αποτέλεσμα (*ψυχαγωγεῖ*) αλλά δεν είναι ευεργετική. Αν όμως προσθέσει κανείς την αιτία και η σπουδή

1. Για τραγικά στοιχεία στον Πολύβιο βλ. ωστόσο Walbank (1938).

της ιστορίας γίνεται γόνιμη' (12.25b.2). Σίγουρα η ανάλυση από τον Πολύβιο της αιτίας συχνά πολύ απέχει από το να είναι βαθιά και η σκέψη του είναι συχνά μηχανική, για παράδειγμα στην πραγμάτευση του ρωμαϊκού πολιτεύματος. Ο Walbank έχει υποδείξει ότι το τμήμα αυτό του 6ου βιβλίου δείχνει ότι ήταν 'καλύτερος στην ερμηνεία των πιο μηχανικών απόψεων του πολιτεύματος απ' ό,τι στην κατανόηση των βασικών αγράφων εθίμων, όπως ο θεσμός της κηδεμονίας και της πελατείας και οι υποχρεώσεις που επέβαλαν, που μαζί έκριναν τον τρόπο που οι Ρωμαίοι ευγενείς έκαναν το πολίτευμα να λειτουργεί'[1].

Τα επιτεύγματα του Πολύβιου συχνά δεν ανταποκρίνονται στις αξιώσεις, φανερές και υπονοούμενες, που διατυπώνει για το έργο του. Και όμως η ιστορία του βασίζεται πάνω σ' έναν πλούτο πρακτικής εμπειρίας, από πολύ νωρίς σε μια οικογένεια που ασχολούνταν πολύ με τα πολιτικά της Αχαϊκής Συμπολιτείας, στη διάρκεια της υπηρεσίας του το 170/69, χονδρικά στην ηλικία των τριάντα ετών, ως ιππάρχου της Αχαϊκής Συμπολιτείας, μέσω των ταξιδιών του στη Ρώμη και Καρχηδόνα, κι ακόμη σ' ένα εξερευνητικό ταξίδι στον Ατλαντικό, και μέσω της διά βίου ευαισθητοποιημένης εμπλοκής του στα δημόσια πράγματα. Η ιστορία του έφτασε το έτος της πτώσης της Κορίνθου και Καρχηδόνας, το 146 π.Χ. Στερείται την εμβέλεια του ενδιαφέροντος και του πνεύματος του Ηροδότου, την ένταση και την αναλυτική δύναμη του Θουκυδίδη, το υφολογικό και ρητορικό βερνίκι του Θεόπομπου, τη συναισθηματική δύναμη του Φύλαρχου. Αλλά πραγματεύεται ίσως το πιο σημαντικό θέμα της κλασικής ιστορίας με εξυπνάδα και διαύγεια και δείχνει ένα σφρίγος και μια δέσμευση με το υλικό που του έχει δώσει παρατεταμένη ζωή. Το έργο του συνεχίστηκε από τον Στωικό Ποσειδώνιο (*FGrH* 87) ως τη δικτατορία του Σύλλα, και χρησιμοποιήθηκε πολύ από τους Ρωμαίους ιστορικούς και μάλιστα από τον Λίβιο. Αποκρούοντας τις υπερβολές των ρητορικών και ποιητικών επιδράσεων πάνω στην ιστορία και διεκδικώντας τη σημασία της πρακτικής εμπειρίας, της άμεσης παρατήρησης και μιας προσπάθειας ανάλυσης της αιτίας, βοήθησε πολύ για να διατηρήσει τη συχνά απειλούμενη αυτονομία αυτού του είδους γραφής.

Στη μεταγενέστερη κλασική και ελληνιστική περίοδο η ιστορία φαίνεται συχνά ότι ήταν μια πολιορκημένη λογοτεχνική μορφή. Τα πιο πρωτότυπα και δημιουργικά πνεύματα συχνά προσελκύονταν σε άλλους γνωστικούς τομείς. Ο μονάρχης της ελληνικής εκπαίδευσης, η ρητορική, άσκησε μια ισχυρή κι όχι πάντα αγαθοποιό εξουσία. Αλλά η ιστοριογραφία έδειξε επίμονο σφρίγος και έλξη. Ήταν ίσως η πιο πλατιά ασκούμενη και πλούσια παραγόμενη μορφή λογοτεχνίας σ' αυτές τις περιόδους. Είναι δύσκολο στη δική μας

1. Walbank (1972) 8.

απόσταση να αντιληφθούμε τον εκπληκτικό αριθμό, όγκο και ποικιλία των έργων που παράχθηκαν ή να φανταστούμε το ακροατήριό τους και τις αντιδράσεις τους. Αν και η ιστορία κάποτε επαγγελλόταν ότι ήταν μια άσκηση για μια πνευματική και πολιτική ομάδα επιλέκτων, η έλξη της γινόταν επίσης αισθητή, μας λέει ο Κικέρων, σε ανθρώπους infima fortuna, nulla spe rerum gerendarum, opifices denique, 'κατώτατης περιουσίας, χωρίς ελπίδα μιας πολιτικής σταδιοδρομίας, ακόμη και εργαζόμενων' (*Fin.* 5.19.51 κ.ε.). Αν δεν κατάφερε ποτέ να φτάσει τον υψηλό ρόλο που κάποτε αξιώνεται γι' αυτή —ως 'διερμηνέας της αλήθειας και πηγή κάθε φιλοσοφίας (που) μπορεί να οδηγήσει στην τελειότητα του χαρακτήρα' (Διόδωρος 1.2)— ήταν τουλάχιστο μια μορφή αιώνιου πλούτου και διαρκούς ενδιαφέροντος.

14
ΣΟΦΙΣΤΕΣ ΚΑΙ ΓΙΑΤΡΟΙ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ

Ο αιώνας που ακολούθησε τους Περσικούς πολέμους συχνά αναφέρεται ως η εποχή του ελληνικού διαφωτισμού, γιατί μερικοί από τους κυριότερους στοχαστές δείχνουν ορθολογισμό στην εξέταση του ανθρώπου και του κόσμου του κι έναν ενθουσιασμό για την πνευματική εμπειρία που υπαινίσσονται τον δέκατο όγδοο αιώνα. Συνετέλεσε αναμφίβολα σ' αυτό η μεθυστική νίκη του πολιτισμού επί της βαρβαρότητας, καθώς μεγάλωνε τις ελπίδες ότι ο κόσμος δεν είναι ένα παράλογο μέρος κι ότι ο άνθρωπος μπορούσε να αναπτύξει μέσα σ' αυτόν νέους θεσμούς διακυβέρνησης και κοινωνίας και νέες μορφές σκέψης και τέχνης για να ταιριάσουν στις ανάγκες του. Οι ονομαζόμενοι σοφιστές ήταν εκπρόσωποι για την πνευματική αυτή θέση[1]. Σοφιστής σημαίνει βασικά σοφός και είναι η λέξη που χρησιμοποιείται από τον Ηρόδοτο για τον Σόλωνα και τον Πυθαγόρα, αλλά όταν ο Ερμής την ξεστομίζει για τον Προμηθέα έχει ήδη μια ειρωνική χροιά, και η παρουσία σοφιστικών ιδεών και συνθημάτων στον *Προμηθέα Δεσμώτη* δείχνει ότι η κίνηση ήταν ήδη αρκετά προχωρημένη τουλάχιστο από τις αρχές της δεκαετίας του 450[2]. Οπωσδήποτε, στο δεύτερο μισό του πέμπτου αιώνα η λέξη σοφιστής μπορούσε συχνά να μεταφραστεί 'εμπειρογνώμων' κι ήταν ο αποδεκτός τίτλος εκείνων των καθηγητών της εριστικής, ρητορικής και αγωγής του πολίτη που ταξίδευαν στις κυριότερες ελληνικές πόλεις κάνοντας επίδειξη της διανοητικής και ρητορικής τους εξυπνάδας. Η παρακολούθηση της διδασκαλίας των σοφιστών ήταν του συρμού και συναρπαστική. Ήταν επίσης δαπανηρή, και οι οπαδοί τους ήταν συχνά τα νεότερα μέλη πλουσίων οικογενειών, όχι πάντα προς ευχαρίστηση των παλαιότερων και συντηρητικότερων συγγενών.

1. Η έκθεση που δίνεται εδώ είναι πολύ επηρεασμένη από τον Guthrie (1969). Άλλες σημαντικές συζητήσεις είναι εκείνες των Jaeger (1939) 286-331, Solmsen (1975) και Kerferd (1981).

2. Πβ. Herington (1970) 94-7, και παραπάνω, σ. 510 σημ. 3.

Οι σοφιστές ήταν μάλλον μέλη ενός επαγγέλματος παρά μια πολιτική, φιλοσοφική, ή λογοτεχνική σχολή, αλλά με το να επαγγέλλονται ότι διδάσκουν τον καθένα πώς να μιλά δημόσια και την αρετή, ή την αποτελεσματικότητα στη δημόσια ζωή, οι σοφιστές φαίνονταν αντι-αριστοκρατικοί, ενώ η επιδίωξή τους για επιτυχία στη συζήτηση σε βάρος της συνεπούς διάδοσης μεταφυσικών ή ηθικών αξιών εμφυσούσε ένα σκεπτικισμό που απειλούσε τις ελληνικές παραδόσεις της θρησκείας και της φιλοσοφίας. Ο Αριστοφάνης παρουσιάζει τους σοφιστές ως τσαρλατάνους, και ο αποτροπιασμός του Πλάτωνα απέναντι στο σοφιστικό σχετικισμό έχουν δώσει στη λέξη ένα μόνιμα υποτιμητικό χρωματισμό. Ωστόσο οι σοφιστές είχαν σημαντική επίδραση στη φιλοσοφία, που εδώ είναι έξω από τα ενδιαφέροντά μας, και στη λογοτεχνία, τη ρητορική και τη φιλολογία[1]. Ανέπτυξαν τις έννοιες και κατηγορίες των μερών του λόγου, εγκλίσεων, γενών και ύφους· συνέβαλαν στις καλλιτεχνικές ιδιότητες του λογοτεχνικού πεζού λόγου· ανέπτυξαν παραδοξολογίες και κοινοτοπίες χρήσιμες στους δραματικούς και σ' άλλους συγγραφείς· όξυναν τη συλλογιστική της συζήτησης, κι έβαλαν τα θεμέλια για λογοτεχνική κριτική. Η σοφιστική με τη μορφή αυτή αποδείχτηκε μόνιμη έλξη στους Έλληνες, συνεχίζοντας όπως φαίνεται όλον τον τέταρτο αιώνα π.Χ. και κάνοντας ξανά την εμφάνισή της στο δεύτερο, τρίτο και τέταρτο αιώνα μ.Χ.

Ανάμεσα στους κυριότερους σοφιστές, μόνον ο Κριτίας ήταν Αθηναίος, αλλά η Αθήνα, και σε μικρότερη έκταση τα Πανελλήνια ιερά, έγιναν το κύριο βήμα της σοφιστικής. Μια ζωηρή, και ίσως όχι εντελώς άδικη, εικόνα των σοφιστών βρίσκεται στον *Πρωταγόρα* του Πλάτωνα, το σκηνικό του οποίου τοποθετείται στο σπίτι του Καλλία που πολιορκείται από θαυμαστές του Πρωταγόρα, του Πρόδικου και του Ιππία (πβ. σ. 684 κ.ε.).

Ο Πρωταγόρας, ο παλαιότερος και πρώτος σοφιστής που διεκδίκησε τον τίτλο, καταγόταν από τα Άβδηρα της Θράκης, όπου μπορεί να γνώρισε τον Δημόκριτο. Επισκέφθηκε την Αθήνα επανειλημμένα, έγινε φίλος του Περικλή και του Ευριπίδη, και του ζητήθηκε από τους Αθηναίους να συντάξει τους νόμους για την καινούργια αποικία των Θουρίων στην Ιταλία. Αναφέρεται επίσης ότι αργότερα εξορίστηκε από την Αθήνα και ότι έκαψαν τα βιβλία του, αλλά αυτό γίνεται λιγότερο συχνά πιστευτό[2]. Ο Πλάτων δείχνει μεγαλύτερο σεβασμό στον Πρωταγόρα απ' ό,τι στους άλλους σοφιστές, και το ύφος και ο τρόπος που δίνεται στον Πρωταγόρα στο διάλογο που φέρει το όνομά του μπορεί να έχει κάποια αυθεντικότητα, ενώ ο μύθος τον οποίο αναπτύσσει

1. Η πιο φιλοσοφική πραγμάτευση των σοφιστών είναι ίσως εκείνη του Untersteiner (1954). Για τους σοφιστές ως φιλολόγους πβ. Pfeiffer 15-56, ως ρήτορες Comperz (1912) και Kennedy (1963) 26-70.

2. Πβ. Dover (1976) 34-7.

για την καταγωγή της ανθρώπινης κοινωνίας και το δώρο του Προμηθέα σίγουρα αντανακλά τα ενδιαφέροντά του. Όπως στην περίπτωση άλλων σοφιστών και φιλοσόφων του καιρού του ακούμε για πολυάριθμα έργα του Πρωταγόρα, αλλά αυτά μπορεί στην πραγματικότητα να είναι μέρη λίγων, μεγαλύτερων, χαλαρά φτιαγμένων πραγματειών.

Μία από τις κυριότερες πραγματείες του Πρωταγόρα έφερε τον τίτλο *Αλήθεια* ή *Καταβάλλοντες* (= Ανασκευές). Άρχιζε με τις χτυπητές λέξεις *πάντων χρημάτων μέτρον ἐστὶν ἄνθρωπος, τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστιν, τῶν δὲ οὐκ ὄντων ὡς οὐκ ἔστιν* 'Ο άνθρωπος είναι το μέτρο όλων των πραγμάτων, των πραγμάτων που υπάρχουν ότι υπάρχουν, και των πραγμάτων που δεν υπάρχουν ότι δεν υπάρχουν'[1]. Η ακριβής σημασία του Πρωταγόρα εδώ έχει συζητηθεί πολύ, αλλά ίσως σκόπευε να πει ότι δεν υπάρχει απόλυτη πραγματικότητα, ότι δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα στο *φαίνεσθαι* και *εἶναι,* κι ότι ο κάθε άνθρωπος είναι ο κριτής του τι είναι αληθινό για τον εαυτό του. Μια δεύτερη πραγματεία, που έχει τον τίτλο, *Αντιλογίαι*, απεικόνιζε τον ισχυρισμό του Πρωταγόρα ότι για κάθε θέμα υπάρχουν δύο αντίθετα επιχειρήματα. Ήταν όπως φαίνεται ο πρώτος που ισχυρίστηκε ότι ήταν ικανός μέσω της τέχνης να κάνει την πιο αδύναμη υπόθεση την πιο δυνατή. Είναι επίσης γνωστό ότι υιοθέτησε μιαν αγνωστικιστική θέση για την ύπαρξη και φύση των θεών και ότι μοιραζόταν μαζί με άλλους σοφιστές ένα ενδιαφέρον στη γραμματική και την κριτική, εξετάζοντας, για παράδειγμα, τη δραματική λειτουργία των επεισοδίων στην *Ιλιάδα*.

Ο Πρόδικος ο Κείος επισκεπτόταν συχνά την Αθήνα όπου πρόσφερε στους μαθητές του μιαν επιλογή ανάμεσα στο μονόδραχμο ή το πενηντάδραχμο μάθημά του. Πιθανόν οι βασικές ιδέες να ήταν πολύ όμοιες, αλλά το πιο δαπανηρό μάθημα επεξηγούσε και διεύρυνε το κείμενο αναπτύσσοντας όλη τη δυναμική της μεθόδου. Αφού η παρακολούθηση της διδασκαλίας των σοφιστών ήταν κοινωνική μανία, ο Πρόδικος μπορεί να επωφελήθηκε από το γόητρο που προσφερόταν σ' όσους προεγγράφονταν για το πιο δαπανηρό μάθημα. Ενδιαφερόταν πολύ για τη γλώσσα, ιδιαίτερα τις λεπτές εννοιολογικές διακρίσεις ανάμεσα σε φαινομενικά συνώνυμα, και εξήγησε ορθολογικά την ύπαρξη των θεών ως εννοιών που αναπτύχθηκαν από τη συναίσθηση του ανθρώπου για τα ευεργετήματα της φύσης. Το πιο σημαντικό χωρίο από τα έργα του Πρόδικου ήταν σίγουρα η αφήγησή του για την εκλογή του Ηρακλή, που μας είναι καλύτερα γνωστή από τα *Απομνημονεύματα* του Ξενοφώντα[2]. Άλλοι τυπικοί σοφιστές ήταν ο πολυμαθής Ιππίας ο Ηλείος, ο οποίος

1. Από τον Σέξτο Εμπειρικό, *προς μαθημ.* 7.60. Αυτή είναι η μετάφραση και ερμηνεία του Guthrie (1969) 183 κ.ε.

2. 2.1.21-34.

ανέλαβε συχνά πρεσβείες για την ιδιαίτερή του πατρίδα και ήταν ονομαστός για τη μνήμη του, και ο Θρασύμαχος ο Χαλκηδόνιος. Ο Πλάτων στο πρώτο βιβλίο της *Πολιτείας* εκλαμβάνει τον Θρασύμαχο ως τον εκπρόσωπο της ακραίας άποψης ότι η δύναμη κάνει το δίκαιο, και ο Αριστοτέλης στη *Ρητορική* αναφέρεται στα έργα του σαν σε πρώιμα δείγματα ρυθμικής πρόζας[1].

Ο μακρόβιος[2] Γοργίας ο Λεοντίνος αντιπροσωπεύει μια κάπως διαφορετική παράδοση ανάμεσα στους σοφιστές: πιθανόν να επηρεάστηκε από τον Κόρακα και τον Τεισία, τους *ευρετές* της ρητορικής στη Σικελία (πβ. σ. 658), και ίσως από τον Εμπεδοκλή· παρουσιαζόταν κυρίως ως δάσκαλος της ρητορικής, που περιλάμβανε την εύρεση και το ύφος· και η ευνοούμενή του λογοτεχνική μορφή ήταν η επιδεικτική ρητορική. Έχουμε δυο σύντομα δείγματα, το *Ελένης Εγκώμιον* και *Υπέρ Παλαμήδους*. Και τα δύο απεικονίζουν τη λογική τεχνική της εξάντλησης των εναλλακτικών λύσεων όπως και το παράξενο ύφος του πεζού λόγου που έκανε αίσθηση, όταν ο Γοργίας ήλθε στην Αθήνα σε μια πρεσβεία το 427 π.Χ. Το ύφος αυτό είναι βασικά μια προσαρμογή των ποιητικών ηχητικών σχημάτων σε πολύ αντιθετικό πεζό λόγο, και παρήγαγε ό,τι έγινε γνωστό ως Γοργίεια σχήματα, συμπεριλαμβανομένου και του *ομοιοτέλευτου*, δηλ. της χρήσης λέξεων που ομοιοκαταληκτούν στο τέλος διαδοχικών προτάσεων, και του *πάρισου*, δηλ. της αντιπαράθεσης προτάσεων με παρόμοιο ή, για το *ισόκωλο*, τον ίδιο αριθμό συλλαβών. Ένα ονομαστό δείγμα και των δύο, όπως και της επίδρασης του Γοργία σε άλλους συγγραφείς του καιρού του, είναι η θουκυδίδεια πρόταση στον επιτάφιο του Περικλή: *φιλοκαλοῦμέν τε γὰρ μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας* 'Αγαπούμε το ωραίο με απλότητα και τη σοφία χωρίς να γινόμαστε μαλθακοί'[3].

Κάτι από τη στάση του Γοργία για την τέχνη του μπορεί να συναχθεί από το χωρίο στην *Ελένη* που περιγράφει την άλογη κυριαρχία της ψυχής από τον καλλιτεχνικό λόγο 'ένα μεγάλο δυνάστη, που με πάρα πολύ μικρό σώμα που καθόλου δεν φαίνεται δημιουργεί τα πιο θεϊκά έργα' και συνεχίζει καταγράφοντας τα αποτελέσματα του λόγου πάνω στο ακροατήριο με τρόπο που μπορεί να προμηνύει τη συζήτηση του ελέου και φόβου στην *Ποιητική* από τον Αριστοτέλη[4]. Μια άλλη άποψη της τέχνης που ενδιέφερε τον Γοργία ήταν *ὁ καιρός*, δηλ. η κρίσιμη στιγμή του χρόνου, μια έννοια εξίσου σημαντική στα πολιτικά, τη στρατηγική τακτική και την ιατρική[5].

1. *Ρητορ.* 3.1409a 2, όπου συζητεί τον παιάνα.
2. Αναφορές για την ηλικία του ποικίλλουν από 105 ως 109 χρόνια.
3. 2.40. 4. Πβ. Segal (1962) 99-155.
5. Συζητήθηκε από τον Pohlenz (1933) 53-92.

Μια σύνοψη του έργου του Γοργία, *Περί του μη όντος* ή *Περί φύσεως* διατηρείται από τον Σέξτο Εμπειρικό[1]. Εδώ επιχειρηματολογεί ότι δεν υπάρχει τίποτε, ότι κι αν ακόμη υπάρχει δεν μπορεί να γίνει κατανοητό από τον άνθρωπο, κι ότι κι αν ακόμη γινόταν κατανοητό δεν θα ήταν δυνατό να εκφραστεί ή να εξηγηθεί. Η απόδειξη και πάλι παίρνει τη μορφή σκιαγράφησης των δυνατοτήτων και ανασκευής της καθεμιάς με τη σειρά. Ίσως η τεχνική της συζήτησης ήταν το κυριότερο ενδιαφέρον του Γοργία, αλλά προφανώς δεν εύρισκε αποκρουστική τη φιλοσοφική επαγωγή.

Άλλα από εκείνα του Γοργία, λίγα σοφιστικά έργα σώζονται από τον πέμπτο αιώνα. Αποσπάσματα μιας πραγματείας *Περί αληθείας* σώζονται σε πάπυρο και αποδίδονται στον Αντιφώντα που μπορεί να ταυτιστεί με το ρήτορα και ολιγαρχικό πολιτικό, και το έργο υποστηρίζει οριστικά την ισότητα όλων των ανθρώπων[2]. Σώζεται ακόμη ένα μικρό έργο για την πολιτική *ἀρετή* και το νόμο, ο συγγραφέας του οποίου είναι γνωστός ως Ανώνυμος του Ιαμβλίχου, κι ένα ανώνυμο έργο σε δωρική διάλεκτο, οι *Δισσοί λόγοι*, που επεξηγεί τη διαφοροποίηση ή ταύτιση τέτοιων εννοιών όπως καλός και κακός, κόσμιος και επονείδιστος, δίκαιος και άδικος, αληθινός και ψευδής, και συζητεί άλλα θέματα που ενδιέφεραν τους σοφιστές και συμπεριελάμβαναν το διδακτό της αρετής, τα μειονεκτήματα της εκλογής των αρχόντων με κλήρο, τη χρησιμότητα της ρητορικής και της μνημονικής τέχνης.

Οι σοφιστές εκμεταλλεύτηκαν και δίδαξαν ορισμένες ιδέες και συνθήματα, πολλά από τα οποία πήγαζαν από προηγούμενους ποιητές και φιλοσόφους. Ο Ηράκλειτος, που αντιλαμβανόταν το σύμπαν ως σύγκρουση αντιθέτων, ταύτιζε *φύση* και *λόγο* και ενδιαφερόταν για τη γλώσσα, είναι ιδιαίτερα καθαρός πρόδρομος. Συχνά είναι αδύνατο να ταυτίσει κανείς την ακριβή πηγή μιας έννοιας που οι σοφιστές συνέχισαν εκ νέου· ένα καλό παράδειγμα είναι η αντίθεση *λόγος-έργον* που ήταν πιθανώς γνωστή σε κάθε μορφωμένο Έλληνα την εποχή του Γοργία, ο οποίος και την εκμεταλλεύτηκε πάρα πολύ, αν και σίγουρα δεν ήταν δική του επινόηση. Ωστόσο μπορούμε εύκολα να συλλέξουμε μιαν ομάδα ιδεών που σχετίζονται μεταξύ τους και να τις ταυτίσουμε ως ιδιαίτερα χαρακτηριστικές των σοφιστών.

Για τους πιο πολλούς σοφιστές ένα καίριο ζήτημα ήταν το διδακτό της *αρετής*. Ωστόσο πρόκειται για μια όψη ενός ευρύτερου προβλήματος, της αντίθεσης ανάμεσα στη *φύση* και το *νόμο*: το έμφυτο ενάντια στο επίκτητο, ο φυσικός ενάντια στον γραπτό νόμο, ή ακόμη το προσωπικό συμφέρον ενάντια στην κοινωνική δικαιοσύνη. Ο Πρωταγόρας υπογράμμισε τη δυνατότητα του ανθρώπινου ηθικού και της πολιτικής προόδου και έκλινε στο να δώσει στην εξελικτική πορεία μεγαλύτερο βάρος στο *νόμο* παρά στη *φύση*.

1. *Προς μαθημ.* 7.65-87. 2. Πβ. Morrison (1961) 49-58.

Οι απόψεις του μπορούν να παραλληλισθούν και στους τρεις τραγικούς[1]. Εξάλλου το έργο του Αντιφώντα *Περί Αληθείας* φαίνεται να εκφράζει την άποψη ότι *νόμος*, στη μορφή της ηθικής που επιβάλλει ο νόμος ή μια σύμβαση, είναι παραβίαση της φύσης[2], και προφανώς ο Ιππίας νόμιζε ότι η *φύση* μπορούσε να καταστρέψει τους φραγμούς που δημιούργησε ανάμεσα στους ανθρώπους ο *νόμος*.

Στην επιστημολογική της έννοια η αντίθεση *φύσις-νόμος* εμφανίζεται ως η αντίθεση ανάμεσα στο πραγματικό και το φαινομενικό, ή του είναι και του φαίνεσθαι, ή της γνώσης και της πίστης, ή της απόδειξης και της πειθώς. Οι έννοιες αυτές είναι σημαντικές όχι μόνο για τη λογική των ίδιων των σοφιστών, αλλά για την ελληνική ρητορική, όπου οι επιδείξεις απόδειξης ή πιθανότητας βρήκαν πρακτική εφαρμογή. Οι κατηγορίες της αντίθεσης *φύσις -νόμος* μπορούσαν ακόμη να εφαρμοστούν στην ετυμολογία: δηλ. οι λέξεις έχουν τη σημασία τους από φυσικού τους, ή την αποκτούν από τη σύμβαση και τη χρήση; Το θέμα του είναι-φαίνεσθαι με τη σειρά του μπορεί να λεχθεί ότι θέτει το πρόβλημα της εγκυρότητας της παραδοσιακής πίστης και συνεπώς τέτοιων πραγμάτων όπως η ύπαρξη, η φύση και η γνωστικότητα των θεών. Οι σοφιστές σαν ομάδα αμφέβαλλαν για τη δυνατότητα θεολογικής γνώσης και μετέδιδαν τον αγνωστικισμό τους στους άλλους. Η αντίδραση ήταν έντονη, και ανάμεσα στα θύματα ήταν ο Σωκράτης. Η κάπως λεπτή διάκριση που έκανε ο Πλάτων ανάμεσα στο ρόλο και τη διδασκαλία του Σωκράτη και εκείνης των σοφιστών δεν μπορούσε να γίνει κατανοητή από μερικούς συγχρόνους του και παραποιούνταν από άλλους που έφεραν βαρέως την κριτική του, ή τον φοβούνταν.

Οι ιδέες αυτές ήταν ανάμεσα στις πιο αμφιλεγόμενες απ' αυτές που συζητούσαν οι σοφιστές, αλλά άλλες όψεις της διδασκαλίας τους ήταν τουλάχιστον το ίδιο μόνιμη συμβολή στην ελληνική πνευματική ιστορία. Υψηλά στον κατάλογο πρέπει να τοποθετηθεί η αντίληψη της *τέχνης*. Την εποχή των σοφιστών οι Έλληνες απέκτησαν συνείδηση για τη δική τους γλώσσα, συμπεριλαμβανομένου και του λεξιλογίου, της γραμματικής, του ύφους και των λογικών δυνατοτήτων της, θεωρητικών ή πρακτικών, και στην ποίηση και στον πεζό λόγο. Από τη μια συνέβη μια διαδικασία σύλληψης εννοιών ορολογίας που είναι ανάλογη με την αυξανόμενη εκλέπτυνση του φιλοσοφικού ορισμού και της συζήτησης και η οποία έκανε δυνατή την επιστήμη της γραμματικής και την τέχνη της φιλολογικής κριτικής (κειμένου και λογοτε-

1. Πβ., π.χ., Αισχ. *Πρ. Δεσμ.* 442-68· 478-506· Σοφ. *Αντ.* 332-71· Ευρ. *Ικέτ.* 201-13.

2. Αυτό απηχείται λιγότερο ειδικά στους ποιητές. Ο Guthrie (1969) 113-14 παραθέτει το απ. 920 του Ευριπίδη και χωρία που υποδηλώνουν το δημοφιλές της άποψης ανασκευάζοντάς την.

χνίας) στους επόμενους αιώνες. Από την άλλη, η αυτοσυνειδησία που δημιούργησαν οι σοφιστές δεν ήταν μια αυτοσυνειδησία αμήχανης σιωπής, αλλά καλλιτεχνικής δημιουργίας και πληθωρικής, ακόμη κι υπερβολικής συγκίνησης, σχετικά με το πνεύμα και το λόγο. Τα πράγματα αυτά τους ενδιέφεραν και τα εξέθεσαν για τη διαπαιδαγώγηση και απόλαυση των μαθητών τους. Από μιαν άποψη, οι πατέρες της ανώτερης εκπαίδευσης, είναι σίγουρα οι πρόδρομοι του Ισοκράτη και των σχολείων του τέταρτου αιώνα, και στους ανταγωνισμούς τους και την έμμονή τους ιδέα για τη λεκτική λεπτότητα αποτελούν επίσης την πρώτη εκδήλωση στην ιστορία, για καλύτερα ή χειρότερα, του ακαδημαϊκού πνεύματος.

Μια δεύτερη σημαντική ομάδα στοχαστών στον ελληνικό διαφωτισμό ήταν οι γιατροί, που μοιράζονταν μερικά χαρακτηριστικά με τους σοφιστές: συχνά ταξίδευαν από πόλη σε πόλη θεραπεύοντας ασθενείς και διδάσκοντας, αν και δεν απέκτησαν παρόμοια μ' εκείνους λαϊκή ακολουθία· κι αυτοί επίσης είχαν σοβαρό ενδιαφέρον για τη φύση[1], και όπως οι σοφιστές, κι αυτοί απομακρύνθηκαν από την παραδεκτή παράδοση, ιδιαίτερα στην απόρριψη του υπερφυσικού ως βάσης για την εξήγηση της αρρώστιας. Για παράδειγμα η πραγματεία *Περί ιερής νούσου*, που μπορεί να είναι τόσο πρώιμη όσο ο πέμπτος αιώνας και που στο ύφος δείχνει την επίδραση των σοφιστών, υποστηρίζει ότι η επιληψία δεν είναι περισσότερο (ούτε λιγότερο) ιερή από οποιαδήποτε άλλη αρρώστια, αλλά το αποτέλεσμα φυσικών αιτιών. Το έργο αυτό είναι μέρος του *Ιπποκρατικού συντάγματος* (corpus), μιας συλλογής επαγγελματικών έργων, μισο-λαϊκών παραδόσεων, συλλογών δεδομένων (*υπομνήματα*), και φιλοσοφικών πραγματειών, των οποίων μερικά μέρη χρονολογούνται από τον πέμπτο αιώνα π.Χ. Ύστερα από αιώνες συζητήσεων φαίνεται καθαρά ότι καμιά πραγματεία δεν μπορεί να αποδοθεί με κάποια εμπιστοσύνη στον ίδιο τον Ιπποκράτη, ή ακόμη στον κύκλο των εταίρων του, αφού τα δόγματα που εκτίθενται ποικίλλουν πάρα πολύ, αλλά η συλλογή μπορεί να δημιουργήθηκε στη βιβλιοθήκη της σχολής του Ιπποκράτη στην Κω[2]. Λέγεται ότι ήταν σύγχρονος του Σωκράτη κι ένας Ασκληπιάδης, δηλ. μέλος ιατρικής συντεχνίας, ανάλογης με τη συντεχνία επαγγελματικών αοιδών, τους Ομηρίδες. Τέτοιες συντεχνίες ίσως άρχισαν ως οικογένειες που υιοθετούσαν φερέλπιδες μαθητές[3]. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα (*Φαίδρος* 270c) ο Ιπποκράτης δίδαξε ότι κατανόηση του σώματος δεν μπορεί να γίνει χωρίς την κατανόηση της φύσης στο σύνολό της, ένα δόγμα που δεν παρουσιάζεται λεπτομερώς σε

1. Ο Jaeger (1945) 6 νομίζει ότι η αντίληψη της φύσης αναπτύχθηκε από τους Ίωνες φιλοσόφους στους δασκάλους της ιατρικής, στους σοφιστές και στον Θουκυδίδη.

2. Πβ. Kühn (1956) και Diller (1959) 271-87.

3. Πβ. Jones (1923) I xliv-xlvi.

οποιαδήποτε σωζόμενη πραγματεία.

Η λογοτεχνική σημασία του *Ιπποκρατικού* corpus είναι περιορισμένη. Οι πραγματείες είναι όλες στην ιωνική διάλεκτο κι έτσι παρουσιάζουν κάποιο γλωσσικό ενδιαφέρον, ιδιαίτερα για την ανάπτυξη τεχνικής ορολογίας. Ένα μέρος της ορολογίας αυτής ήταν γνωστή στον Θουκυδίδη, του οποίου η έκθεση του λοιμού στην Αθήνα είναι ένα κομμάτι ενός σημαντικού συγγραφέα του πέμπτου αιώνα που έχει άμεση σχέση με την ιατρική[1]. Η πραγματεία *Περί αέρων, υδάτων, τόπων* που ασχολείται με τις επιπτώσεις του κλίματος επί της υγείας και του χαρακτήρα, έχει αξία για τους μελετητές της ελληνικής πολεοδομίας και μπορεί να έχει κάποια σύνδεση με τις παρατηρήσεις του Ηροδότου για τα χαρακτηριστικά διαφόρων λαών. Ένας αριθμός πραγματειών διευκρινίζουν την ελληνική ροπή μάλλον για φιλοσοφική υπόθεση παρά για εμπειρική παρατήρηση, και μερικά απ' αυτά μπορούν να συνδεθούν με τις απόψεις ιδιαίτερων φιλοσόφων: για παράδειγμα το έργο *Περί διαίτης*, με τον Ηράκλειτο. Τα Ιπποκρατικά έργα ωστόσο είναι ένα σημαντικό προϊόν του ελληνικού νου· διευκρινίζουν τη δύναμή του για γενίκευση και διαλεκτική συζήτηση, και είχαν μεγάλη επίδραση στον Πλάτωνα και Αριστοτέλη όπως και στην ιστορία της ιατρικής[2].

1. Πβ. Page (1953) 97-115 και Gomme (1956) στον Θουκυδίδη 2.48.3.
2. Το κείμενο του κεφαλαίου αυτού γράφτηκε το 1975.

15
Ο ΠΛΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΟ ΣΩΚΡΑΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΞΕΝΟΦΩΝΤΑ

1. ΞΕΝΟΦΩΝ

Η έντονη και ασυνήθιστη προσωπικότητα του Σωκράτη τράβηξε πολύ την προσοχή ανάμεσα στους Αθηναίους στα τέλη του πέμπτου αιώνα, και του έφερε πολλούς θαυμαστές. Αλλά η επιρροή του ασκήθηκε από τη διαλογική συζήτηση, όχι από οποιαδήποτε κείμενα, σε τρόπο που οι μεταγενέστεροι τον γνώρισαν μονάχα μέσα από τη λογοτεχνία που προκλήθηκε, καθώς οι εχθροί του έκαναν επίθεση και οι φίλοι προσπαθούσαν, συχνά χρησιμοποιώντας τη μορφή διαλόγου, να παρουσιάσουν τον άνθρωπο που είχαν γνωρίσει. Από τη λογοτεχνία αυτή το έργο του Πλάτωνα και του Ξενοφώντα είναι ό,τι σώζεται, καθώς και μερικά αποσπάσματα του Αισχίνη από το [δήμο] Σφηττό. Είναι βέβαιο ότι ο Πλάτων έκανε τον Σωκράτη να εκφράζει φιλοσοφικές απόψεις που δεν είχε ποτέ· κάποτε γινόταν φερέφωνο του ίδιου του Πλάτωνα. Εξάλλου ο Σωκράτης του Ξενοφώντα δεν είναι καθόλου φιλόσοφος· δίνει καλή πρακτική συμβουλή και παρέχει ένα παράδειγμα προσωπικής συμπεριφοράς που εμπνέει. Ο Πλάτων και ο Ξενοφών μπορεί να ανέπτυξαν διαφορετικές πλευρές του ήρωά τους· αλλά, αντίθετα με τον Πλάτωνα, ο Ξενοφών δεν μπόρεσε να φτιάξει ένα πορτρέτο που θα μπορούσε να εξηγήσει τη γοητεία που είχε αναμφίβολα ασκήσει.

Δεν υπάρχει τίποτα που να δείχνει ότι ο νέος Ξενοφών γνώριζε καλά τον Σωκράτη προτού συμμετάσχει στην εκστρατεία του Κύρου το 401. Ούτε μπορεί να ειπωθεί πότε άρχισε να γράφει γι' αυτόν· ίσως αυτό δεν έγινε πριν από την επιστροφή του στην Ελλάδα το 394. Η πρώτη του συμβολή στη Σωκρατική λογοτεχνία ήταν η *Απολογία Σωκράτους*. Προγενέστεροι συγγραφείς, λέει, ήταν σύμφωνοι ότι στη δίκη αυτή (399 π.Χ.) ο Σωκράτης κράτησε μιαν υπεροπτική στάση, αλλά απέτυχαν να εξηγήσουν ότι το έκανε για να εξασφαλίσει την ίδια την καταδίκη του, γνωρίζοντας ότι ο θάνατος ήταν καλύτερος από την παρακμή που πρέπει να φέρνει η ηλικία. Ισχυρίζεται ότι ο Σωκράτης

το είχε αναπτύξει σ' ένα φίλο του που λεγόταν Ερμογένης, από τον οποίο είχε επίσης πάρει μιαν αναφορά ενός μέρους του λόγου που εκφωνήθηκε στο δικαστήριο: ο Σωκράτης είχε εκεί απορρίψει την κατηγορία ότι δεν πίστευε στους θεούς, υπεράσπισε το 'δαιμόνιο' (= θεϊκό σημάδι) ως παράλληλο με αποδεκτές μορφές προφητείας, και καυχήθηκε για τη δική του ηθικότητα, σοφία, και επιτυχία ως εκπαιδευτή. Αυτοί οι κομπασμοί δύσκολα φαίνονται αληθινοί, καθώς είναι βαλμένοι στο στόμα ενός που ήταν παροιμιώδης για την υποτίμηση του εαυτού του· αποτελούν ό,τι ο Ξενοφών, πεπεισμένος για την ευλάβεια και καλοσύνη του Σωκράτη, θα μπορούσε να πει από μέρους του· ίσως ακόμη να πείστηκε ότι έτσι θα έπρεπε να μίλησε ο ήρωάς του. Είναι εξίσου δύσκολο να πιστέψουμε στην έκθεση που δίνεται για τη συμπεριφορά του Σωκράτη μετά τη δικαστική απόφαση: αρνείται να επιτρέψει στους φίλους του να εισηγηθούν οποιαδήποτε εναλλακτική λύση στη θανατική ποινή, διακηρύσσει την αδικία της απόφασης, και προφητεύει κακό τέλος για το γιο του κατηγόρου Άνυτου.

Τέτοια αδιαφορία για τα γεγονότα είναι παράξενη σ' ένα νεότερο αναγνώστη. Αλλά από το 394 ακόμη πρέπει να κυκλοφορούσαν πολύ διαφορετικές εκθέσεις της δίκης του Σωκράτη· η μνήμη είναι συχνά πιο αδύνατη από τη φαντασία. Αν οι μαρτυρίες συγκρούονταν, ο Ξενοφών θα επέλεγε εκείνη την έκθεση που ταίριαζε καλύτερα στην αντίληψή του για τον Σωκράτη, ή ακόμη θα χρησιμοποιούσε τη φαντασία του να επινοήσει κάτι κατάλληλο. Οι μέθοδοι της εποχής του θα τον ενθάρρυναν, στην πραγματικότητα οι μέθοδοι του αρχαίου κόσμου, για τους ιστορικούς του οποίου δεν ήταν καθήκον να δίνουν μια πιστή καταγραφή των λόγων που ισχυρίζονταν ότι εκθέτουν. Ακόμη και ο Θουκυδίδης διακηρύσσει στη δύσκολη φράση (1.22.1) ότι έδωσε ό,τι 'ήταν αναγκαίο να ειπωθεί', μένοντας 'όσο ήταν δυνατό πιο κοντά' στο γενικό νόημα του ομιλητή. Ο Ξενοφών επομένως μπορεί να έχει αναμίξει την επινόηση και τη μαρτυρία, και δεν μπορεί να χαραχτεί μια σαφής γραμμή. Κι ούτε αυτό είναι μια διαφορά ανάμεσα στην αλήθεια και το ψεύδος, γιατί η μαρτυρία μπορεί να είναι ψεύτικη κι οι εικασίες αναληθείς. Ωστόσο πρέπει να είχε συνειδητοποιήσει ότι η έκθεση του Ερμογένη ήταν δικιά του επινόηση· άραγε είχε την πρόθεση οι αναγνώστες του να την αναγνωρίσουν ως τέτοια, ή ήλπιζε ότι ακόμη και μισοπιστευτή θα πρόσθετε βάρος στην ιστορία του;

Τα *Απομνημονεύματα* αρχίζουν εκφράζοντας έκπληξη για την καταδίκη του Σωκράτη με τις κατηγορίες της ασέβειας και διαφθοράς των νέων· συνεχίζει για να δώσει μια μακρά απάντηση σ' έναν 'κατήγορο', που ταυτίζεται μάλλον με τον Πολυκράτη, που γύρω στο 390 δημοσίευσε ένα λόγο βαλμένο στο στόμα του κατήγορου Άνυτου. Ύστερα ο Ξενοφών αναλαμβάνει να απο-

δείξει τη χρησιμότητα του Σωκράτη, σημειώνοντας 'τέτοια συνδιάλεξη όπως τη θυμόταν', και τελειώνει το τέταρτο και τελικό βιβλίο επαναλαμβάνοντας την πίστη του για την αξία του στους άλλους και την ευσέβειά του. Το έργο έχει τον περιορισμένο στόχο να δείξει τον Σωκράτη ότι ήταν θεοφοβούμενος άνθρωπος, επωφελής στους άλλους με την πρακτική του συμβουλή και την ηθική επιρροή του· δεν διατείνεται ότι είναι μια πλήρης έκθεση γι' αυτόν. Σε μερικές από τις συνδιαλέξεις που αναφέρονται ο Ξενοφών λέει ότι ήταν παρών, μια αξίωση που αν και δεν μπορεί να αποδειχθεί ψευδής είναι ωστόσο ύποπτη γιατί κάνει επίσης έναν όμοιο αλλά χρονολογικά αδύνατο ισχυρισμό για το *Συμπόσιό* του. Πολλοί νεότεροι φιλόλογοι βλέπουν αυτά τα 'Απομνημονεύματα' βασικά ως επινοήσεις που άντλησαν από τη χαμένη Σωκρατική λογοτεχνία· άλλοι με μικρότερη πιθανότητα πιστεύουν ότι ο Ξενοφών 'καθαρόγραψε' τις σημειώσεις που πήρε στα νιάτα του και συμβουλεύτηκε άλλους για τις αναμνήσεις τους. Ίσως κάποτε επινόησε, και κάποτε έκανε αναφορά. Υπάρχουν μερικές συνδιαλέξεις όπου είναι δύσκολο να βρει κανείς έστω κι έναν πυρήνα αλήθειας. Ποιος μπορεί να άκουσε τη μακρά επίπληξη για αχαριστία στη μητέρα του που ισχυρίζονται ότι ο Σωκράτης έδωσε στο γιο του (2.2); Άπαξ κι αρχίσει η αμφιβολία είναι εύκολο να βρει κανείς λόγους για να την επεκτείνει σε πολλές από τις μεγαλύτερες τουλάχιστον ομιλίες. Τα ιδεώδη του Σωκράτη όπως τον παρουσιάζει ο Ξενοφών έχουν μιαν αξιόλογη ομοιότητα με αυτά του ίδιου του Ξενοφώντα. Αλλά πόσα έμαθε ο Ξενοφών από τον Σωκράτη;

Στον *Οικονομικό* ο Σωκράτης αρχίζει με έπαινο της γεωργίας ως ευχάριστης, επωφελούς, και καλής για τη σωματική διάπλαση, ως κατάλληλης για πολεμιστές, ότι διδάσκει δικαιοσύνη και γενναιοδωρία, και ενθαρρύνει τις τέχνες· ύστερα αναφέρει μια συνομιλία με τον Ισχόμαχο, έναν πλούσιο κτηματία, που του είπε πώς είχε συζητήσει τα οικιακά με τη νεαρή γυναίκα του, πώς ήλθε η επιτυχία από την ευσέβεια, τιμιότητα, διατήρηση της υγείας με την ιππασία, το τρέξιμο, και την περιδιάβαση στο κτήμα του, και βοηθώντας τους φίλους ως συνήγορος ή διαλλακτής και πώς ένας επιστάτης δούλος πρέπει να επιλεγεί και να εκπαιδευθεί· στο τέλος ο Σωκράτης επαναλαμβάνει τις λεπτομερείς οδηγίες του για τις δουλειές στο κτήμα. Ο Ισχόμαχος, που δεσπόζει στο μεγαλύτερο μέρος του διαλόγου, είναι ολοφάνερα ο Ξενοφών μεταμφιεσμένος, και ο Σωκράτης παριστάνεται να δείχνει ένα ενδιαφέρον που δεν του ήταν χαρακτηριστικό στην τεχνική πλευρά της γεωργίας.

Το *Συμπόσιο*, πιθανόν μεταγενέστερο από το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα, απεικονίζει μια λιγότερο φιλοσοφική συντροφιά, με μουσικούς, ακροβάτες χορευτές, κι ένα μίμο του Διόνυσου και της Αριάδνης· ένας απρόσκλητος 'κωμικός τύπος' κάνει κάτι για να δώσει τον τόνο του προηγούμενου μέρους,

που σημαδεύεται από το παράδοξο και την κάπως ανιαρή κοροϊδία, στην οποία ο Σωκράτης έχει το μερίδιό του. Βαθμιαία οι λόγοι γίνονται πιο εκτενείς και πιο σοβαροί, ώσπου στο τέλος ο Σωκράτης απαγγέλλει ένα εκτενές κήρυγμα για (ομοφυλοφιλικό) έρωτα· διακρίνει έντονα τον έρωτα που σκοπεύει στη φυσική ικανοποίηση, ότι είναι απόλυτα καταδικασμένος ως άσχημος και άχρηστος, από ένα ευγενές είδος όπου το ενδιαφέρον του εραστή είναι να ενθαρρύνει όλα όσα είναι πάρα πολύ καλά στο αγαπημένο πρόσωπο, καθώς κάνει τον εαυτό του άξιο για το θαυμασμό του νέου. Αναμφίβολα πολλοί από τους σύγχρονους του Ξενοφώντα δέχονταν αυτή τη διχοτόμηση· ο Πλάτων, με καλύτερη κατανόηση της ψυχολογίας, αναγνώρισε στον *Φαίδρο* (253e-256e) ότι τα δύο είδη μπορούσαν να συνυπάρχουν στο ίδιο πρόσωπο.

Το σωκρατικό έργο του Ξενοφώντα είναι ενδιαφέρον γιατί παρέχει πολλές μαρτυρίες για απόψεις και υποθέσεις κοινές στην εποχή του. Προσπάθησε να είναι επικριτικός σ' αυτές, αλλά ήταν ένας επιπόλαιος στοχαστής, του οποίου η κριτική δεν έφτανε βαθιά· παρέμεινε ένας διαφωτισμένος και καλοπροαίρετος εκφραστής των τρεχουσών ιδεών. Αλλά γράφοντας εύκολα σ' ένα πλήρες, σαφές, και χωρίς αξιώσεις ύφος, αποσοβεί την πλήξη με την ποικιλία του περιεχομένου του.

2. ΠΛΑΤΩΝ

Να εξετάσει κανείς τον Πλάτωνα ως συγγραφέα χωρίς να αναφέρει τη φιλοσοφία του θα ήταν τόσο βοηθητικό όσο να περιγράψει κανείς ένα λιοντάρι με μια έκθεση για το δέρμα του. Ωστόσο η φιλοσοφία του δεν είναι δυνατό να περιοριστεί σε λίγες παραγράφους, για τις οποίες μονάχα ολόκληρο το βιβλίο αυτό μπορούσε να έχει χώρο. Έτσι ό,τι θα λεχθεί γι' αυτήν θα είναι απλοποιημένο και εκλεκτικό, το ελάχιστο που χρειάζεται για να εξηγήσει κανείς τη μορφή και τη φύση των συγγραμμάτων του· για το περιεχόμενό τους ο αναγνώστης πρέπει να πάει στα ίδια τα έργα και στους νεότερους σχολιαστές τους.

Η κύρια μαρτυρία για τα πρώιμα χρόνια της διαμόρφωσης του Πλάτωνα δίνεται από την έβδομη μιας συλλογής δεκατριών *επιστολών* που του αποδίδονται. Από αυτές, που από παλιά καταδικάζονταν στο σύνολό τους ως πλαστές, μερικές είναι αναμφισβήτητα νόθες, αλλά η 6η, 7η και 8η έχουν στον αιώνα μας βρει πολλούς υπερασπιστές. Η 7η που εμφανίζεται να απευθύνεται στους συντρόφους του φίλου του Δίωνα μετά το θάνατό του, είναι ένα εκτενές μανιφέστο (είκοσι οκτώ σελίδες στην έκδοση του [Ερρίκου] Στεφάνου) που καταγράφει τους στόχους του Πλάτωνα και τις εμπειρίες του στη Σικελία, όπου προσπάθησε να εκπαιδεύσει και να επηρεάσει τον γυναικάδελφο του Δίωνα, τον Διονύσιο το νεότερο, τύραννο των Συρακουσών.

Δίνει μια έκθεση των νεανικών του προσπαθειών να παίξει κάποιο ρόλο στην πολιτική ζωή στην Αθήνα και την απογοήτευση που ένιωσε, το τέλος των ψευδαισθήσεών του για το τυραννικό καθεστώς των Τριάκοντα, που αρχικά υποστήριξε και την κατάπληξή του για την καταδίκη του Σωκράτη στα χρόνια της αποκαταστημένης δημοκρατίας:

> Γιατί ούτε χωρίς φίλους και πιστούς συντρόφους είναι δυνατό να δράσει κανείς – τους οποίους αφού δεν υπήρχαν δεν ήταν εύκολο να βρω... κι ήταν αδύνατο να αποχτήσω άλλους με κάποια ευκολία. Οι γραπτοί νόμοι και τα έθιμα καταστρέφονταν και η χειροτέρευση προχωρούσε με θαυμαστή ταχύτητα, ώστε εμένα που στην αρχή ήμουν πολύ ανυπόμονος να πάρω μέρος στα δημόσια πράγματα, στο τέλος μ' έπιασε ίλιγγος καθώς παρακολουθούσα τη γενική κατάρρευση. Δεν παράτησα τη διερεύνησή μου πώς όλο αυτό, και ιδιαίτερα πώς ολόκληρο το οικοδόμημα της πολιτείας, θα μπορούσε να καλυτερεύσει... κι όλο το χρόνο αναζητούσα ευκαιρίες να ενεργήσω. Στο τέλος αντιλήφθηκα ότι όλες οι πολιτείες χωρίς εξαίρεση είχαν σήμερα κακά πολιτεύματα... κι αναγκάστηκα να μιλώ επαινώντας την αληθινή φιλοσοφία ότι μόνο απ' αυτή μπορεί κανείς πάντοτε να διακρίνει τι είναι δίκαιο είτε για κοινωνίες είτε για ιδιώτες, και γι' αυτό ότι το ανθρώπινο γένος δεν θα δει ποτέ να τελειώνουν τα βάσανά του ίσαμε που οι αληθινοί και γνήσιοι εραστές της φιλοσοφίας να καταλάβουν την εξουσία στην πολιτεία ή αυτοί που εξουσιάζουν τις πόλεις τους να γίνουν με τη μεσολάβηση κάποιας θεϊκής χάρης πραγματικοί εραστές της σοφίας. (325d-326b)

Στο ύφος η επιστολή αυτή αναπαράγει στενά τον πλατωνικό τρόπο κατά τον υποτιθέμενο χρόνο της συγγραφής· ωστόσο η γνησιότητά της έχει πρόσφατα για μια ακόμη φορά προσβληθεί, κυρίως για το λόγο ότι περιέχει πραγματολογικά λάθη. Ένα μακρό τμήμα πάνω στη μεταφυσική έχει επίσης επικριθεί, όχι για πρώτη φορά, ως μη-Πλατωνικό· άλλοι υπερασπίζουν τη γνησιότητά της. Σίγουρα είναι μια εκπληκτική περικοπή για να έχει παρεμβληθεί από τον πολιτικό προπαγανδιστή ο οποίος όπως υποθέτουν σκεπτικοί κριτικοί έχει πλαστογραφήσει την επιστολή ευθύς μετά το θάνατο του Πλάτωνα· ωστόσο ήταν, αν υπήρξε, ένας αγύρτης ασυνήθιστης επιδεξιότητας και ευφυίας.

Αν είναι η δοκιμή ενός προπαγανδιστή, η επιστολή γίνεται μια λιγότερο αξιόπιστη πηγή για τη βιογραφία του Πλάτωνα. Όμως κι αν ακόμη την έγραψε ο ίδιος, οι ενθυμήσεις ενός γέροντα, χρωματισμένες με την επιθυμία για αυτοδικαίωση μπορεί να είναι λιγότερο αξιόπιστη απ' ότι θέλουμε να υποθέσουμε. Ωστόσο μια πρώιμη εμπλοκή στη δημόσια ζωή συνταιριάζει με το επανερχόμενο ενδιαφέρον που δείχνουν τα γραπτά του σε σχέση με προβλήματα κοινωνικής και πολιτικής οργάνωσης. Η επιστολή, ωστόσο, δεν

λαμβάνει υπόψη, ίσως ως ξένο στο θέμα της, αυτό που πρέπει να ήταν ένα ταυτόχρονο πρώιμο ενδιαφέρον σε τρέχοντα φιλοσοφικά ζητήματα· και παρόλο που μιλάει συγκινητικά για τον χαρακτήρα και το θάνατο του Σωκράτη, δεν προσπαθεί να εκτιμήσει την πνευματική του επιρροή.

Η μορφή που επέλεξε ο Πλάτων: διάλογος

Τα έργα του Πλάτωνα, εκτός από την *Απολογία* και όποιες γνήσιες *Επιστολές*, είναι όλα διάλογοι, σε κανένα από τους οποίους δεν είναι ο ίδιος ομιλητής. Αλλά υπάρχει γενική συμφωνία ότι ο 'Σωκράτης' εκφράζει συχνά τις απόψεις του, κι ο 'Επισκέπτης από την Αθήνα' των *Νόμων* είναι μια λεπτή μεταμφίεση. Πιο αμφίβολο είναι αν ο 'Επισκέπτης από την Ηλεία' στον *Σοφιστή* και τον *Πολιτικό* και ο 'Τίμαιος' στον *Τίμαιο* μπορεί να ταυτιστεί ακριβώς μαζί του. Με αυτό τον τρόπο γραφής δεν δεσμευόταν ως προς την αλήθεια των συμπερασμάτων ή την εγκυρότητα των επιχειρημάτων· ούτε χρειαζόταν να είναι εξαντλητικός, όπως σε μια πραγματεία· ήταν αρκετό να θέτει προβλήματα. Ωστόσο δεν θα πρέπει να υποθέσει κανείς πολύ εύκολα ότι όταν ο 'Σωκράτης' χρησιμοποιεί εσφαλμένα επιχειρήματα, ο Πλάτων πάντοτε τα γνώριζε ως τέτοια, ή ότι ακόμη ήταν ενήμερος όλων των θεμάτων στα οποία μερικοί νεότεροι μελετητές προσπαθούν να δώσουν τις απαντήσεις του.

Ο διάλογος είχε το πλεονέκτημα ότι απεικόνιζε εύκολα τις διερευνητικές και κριτικά καταστρεπτικές διαδικασίες της φιλοσοφικής έρευνας. Ενθύμιζε επίσης τον ιστορικό Σωκράτη, που είχε εισαγάγει τη μέθοδο της ερώτησης και απάντησης, που ήταν καλοδεχούμενη από τον Πλάτωνα επειδή η συγκατάθεση αυτού που απαντούσε εγγυόταν ως ένα βαθμό την ορθότητα του κάθε βήματος στην επιχειρηματολογία. Στο νεότερο αναγνώστη, που είναι συνηθισμένος στη συνεχή έκθεση, οι απαντήσεις 'Βέβαια', 'Πραγματικά', 'Πολύ ορθά', 'Ναι', 'Φυσικά', 'Σαφώς', κλπ. μπορεί να φαίνονται περιττές, κι ο Πλάτων γνώριζε ότι μπορούσαν να γίνουν ανιαρές. Ο 'Σωκράτης' του συχνά προφασίζεται ότι δεν μπορεί να κάνει τους μακρούς λόγους που ήταν το ισχυρό σημείο των σύγχρονων σοφιστών· ωστόσο πολλοί από τους διαλόγους αποφεύγουν την ακαλαίσθητη μονοτονία με το να του επιτρέπει να εναλλάσσει μεταξύ της μεθόδου της ερώτησης και απάντησης και εκείνης της συνεχούς έκθεσης. Ένας τρίτος λόγος για τη σύνθεση διαλόγων είναι ότι ήταν κάτι που μπορούσε να το κάνει τόσο καλά. Απολάμβανε να αντιπαραθέτει τον Σωκράτη με τους σοφιστές και χαιρόταν τη μάχη του επιχειρήματος στην οποία ο Σωκράτης κατέβαλλε τους αντιπάλους του. Ταυτόχρονα τον διασκέδαζε να ζωγραφίζει ελαφρά γελοίες εικόνες διάσημων ανθρώπων

που ήταν σύγχρονοι του Σωκράτη και να συνθέτει λεπτές παρωδίες του λογοτεχνικού τους ύφους.

Τις πιο πολλές φορές χρησιμοποίησε την πιο απλή μορφή, αυτήν που δίνει μόνο τα λόγια αυτών που μετέχουν στο διάλογο, εξασφαλίζοντας μια δραματική συνδιάλεξη που μπορούσε να παιχτεί, και πιθανώς να παιζόταν κάποτε. Μια άλλη ποικιλία, μια συνδιάλεξη που δινόταν, συνήθως από τον ίδιο τον Σωκράτη, σ' ένα μονόλογο (κάποτε ακολουθώντας έναν εισαγωγικό διάλογο δύο προσώπων), επιτρέπει δράση και σχόλιο, που μπορεί να αρθρώσει το επιχείρημα. Αλλά κάποτε δράση και 'φόντο' φαίνονται να υπάρχουν μόνο για να υπάρχουν· η μέθοδος είναι αυτή που θα χρησιμοποιηθεί αργότερα από τους μυθιστοριογράφους. Έτσι στον *Πρωταγόρα* ο Σωκράτης, συναντώντας τυχαία ένα φίλο, αποκαλύπτει ότι έχει συναντήσει τον μεγάλο σοφιστή. Όταν τον έβαλαν να καθίσει και να διηγηθεί την ιστορία του, εξιστορεί πώς εκείνο το πρωινό πριν από την αυγή ο νεαρός φίλος του Ιπποκράτης όρμησε στο σπίτι του και προχώρησε ψηλαφητά στο πλευρό του κρεβατιού του· βρισκόταν σε πάρα πολύ μεγάλη έξαψη από την προσδοκία της συνάντησης με τον διάσημο Πρωταγόρα για να περιμένει ώσπου να ξημερώσει. Ο Σωκράτης περιόρισε την υπερβολική σπουδή του, αλλά έθεσε μερικές ερωτήσεις καθώς βάδιζαν πάνω κάτω στην αυλή. Σε λίγο υπήρχε αρκετό φως για να δει τον νεαρό να κοκκινίζει όταν υποχρεώθηκε να παραδεχθεί ότι αυτό που ο Πρωταγόρας μπορούσε να του διδάξει ήταν να είναι σοφιστής. Τελικά πήγαν στο σπίτι όπου έμενε ο Πρωταγόρας, και καθώς στέκονταν στο άνοιγμα της πόρτας, τελειώνοντας μια συζήτηση,

> πιστεύω λοιπόν ότι ο θυρωρός, ένας ευνούχος, μας άκουε, και φαίνεται ότι εξαιτίας του μεγάλου αριθμού των σοφιστών εκνευρίστηκε με τους επισκέπτες. Ωστόσο όταν χτυπήσαμε την πόρτα, την άνοιξε, μας είδε κι είπε: 'Α! μερικοί σοφιστές· έχει δουλειά' και την ίδια στιγμή έκλεισε με τα δυο του χέρια όσο μπορούσε πιο δυνατά την πόρτα. (315c-d)

Αλλά στο τέλος τους δέχτηκαν στο σπίτι κι ο Σωκράτης περιγράφει τη μεγάλη σύναξη εκεί μέσα: ο Πρωταγόρας βάδιζε πάνω κάτω ακολουθούμενος από μια συνοδεία θαυμαστών που χώριζαν όταν στρεφόταν και συντάσσονταν πάλι πίσω του, ο Ιππίας καθισμένος σ' ένα ψηλό κάθισμα απαντούσε σε ερωτήσεις πάνω στην αστρονομία, ενώ η βαθιά φωνή του Πρόδικου έβγαινε μ' ένα ακατανόητο μουγκρητό από το κελάρι όπου είχε στεγαστεί.

Δύο άλλοι διάλογοι είναι παράξενα περίπλοκοι. Το *Συμπόσιο* είναι μια διήγηση από δεύτερο χέρι και ο *Παρμενίδης* από τρίτο. Τα κίνητρα του Πλάτωνα για τη διαδικασία αυτή είναι σκοτεινά· η επιθυμία του να εξερευνήσει την τεχνική που εμπλεκόταν μπορεί να ήταν ένα απ' αυτά. Στον *Παρμενί-*

δη ένας από τους μεσάζοντες για την καταγραφή μιας συζήτησης, που ποτέ δεν είναι εύκολη και τελικά απαιτεί μεγάλη προσοχή και αυτολεξεί ακριβή διήγηση, είναι κάποιος που περιγράφεται ότι κυρίως ενδιαφέρεται για άλογα. Ο απίθανος αυτός πληροφοριοδότης μπορεί να σχεδιάστηκε ως μια χιουμοριστική προειδοποίηση για να μην πάρουμε το διάλογο ότι έχει οποιαδήποτε ιστορική αλήθεια, αλλά όταν ο αφηγητής του *Συμποσίου* επιμένει ότι είχε ελέγξει τις λεπτομέρειες ξανά και ξανά με τον πληροφοριοδότη του, ο αντικειμενικός σκοπός πρέπει να είναι να αναστείλει τον σκεπτικισμό του αναγνώστη.

Καθώς ο χρόνος περνούσε ο Πλάτων έγινε λιγότερο δραματικός και περισσότερο φιλόσοφος. Στην *Πολιτεία* αποδοκιμάζει τους ποιητές που απεικονίζουν τα μειονεκτήματα των ανθρώπων, κι από κει και πέρα ανήθικοι και υπερόπτες χαρακτήρες εξαφανίζονται από το έργο του. Με τον *Φαίδρο* και τον *Θεαίτητο* επανέρχεται στον απλό τύπο λόγων χωρίς πλαίσιο. Στα μεταγενέστερα γραπτά του ο διάλογος γίνεται κατά μεγάλο μέρος θέμα μορφής και ο χαρακτηρισμός είναι ελάχιστος. Στον *Τίμαιο* και *Κριτία* ύστερα από την εισαγωγή ένας από τους ομιλητές λαμβάνει τον λόγο, και στους *Νόμους* ο επισκέπτης από την Αθήνα απαγγέλλει κάποτε εκτενείς λόγους, για παράδειγμα ολόκληρο το 5ο βιβλίο, χωρίς καμιά διακοπή από μέρους των συντρόφων του.

Αυτή η αποκήρυξη –ή ήταν αυτό παρακμή;– του πηγαίου δραματικού ταλέντου προκαλεί αισθήματα λύπης στον νεότερο αναγνώστη, αλλά συμβάδιζε με τη φιλοσοφία του Πλάτωνα. Αν και αισθανόταν βαθιά τη γοητεία του Ομήρου, τον εξόρισε και μαζί του όλους τους συγγραφείς τραγωδίας και κωμωδίας από την ιδεώδη πολιτεία του. Οι μόνες μορφές ποίησης που θα επέτρεπε ήταν ύμνοι στους θεούς και εγκώμια αγαθών ανδρών. Πίστευε ότι κανείς αναγκαστικά αφομοιωνόταν προς τους χαρακτήρες που παρίστανε· όχι μόνο οι ηθοποιοί, αλλά επίσης το ακροατήριο, καθώς ενθαρρύνονταν να αισθάνονται συμπάθεια για τα μειονεκτήματα και τις θλίψεις ανολοκλήρωτων προσώπων που εικονίζονται στο έπος ή στη σκηνή, θα βλάπτονταν ηθικά με τη συμμετοχή τους. Επιπλέον ο εφήμερος κόσμος που μιμείται ο ποιητής δεν είναι ο ίδιος τίποτα περισσότερο από μια εικόνα της αληθινής πραγματικότητας από την οποία το έργο του πρέπει να απέχει κατά δύο στάδια.

Ωστόσο, μολονότι ο Πλάτων δυσπιστούσε πολύ με τους ποιητές, σαν ανθρώπους που ούτε αντιλαμβάνονταν τι έκαναν ούτε πώς να ασκήσουν ωφέλιμη επιρροή στους ακροατές τους, είδε ότι αντλούσαν τη δύναμή τους από κάποια μυστηριώδη άλογη πηγή:

Όποιος όμως πάει χωρίς τη μανία των Μουσών στις θύρες της ποίησης, επειδή πείστηκε ότι με την τεχνοσύνη του θα γίνει άξιος ποιητής, μένει κι

αυτός ο ίδιος ασήμαντος και η ποίησή του: η ποίηση αυτού που είναι σώφρονας αφανίζεται από την ποίηση εκείνων που τους κυριεύει η μανία. (*Φαίδρ.* 245a)

Στον *Φαίδρο* ο 'Σωκράτης' μειώνει την αξία όλου του γραπτού έργου· δεν θα είναι, λέει, με σοβαρή πρόθεση που ένας γνωστικός

θα τους (=σπόρους) γράψει λοιπόν στα σοβαρά στο νερό με μελάνι, σπέρνοντάς τους με τον κάλαμό του, και με λέξεις αδύναμες να βοηθήσουν τον εαυτό τους με λαλιά, κι αδύναμες να διδάξουν ικανοποιητικά την αλήθεια; ...Αλλά τους κήπους με τα γράμματα, όπως φαίνεται, θα τους σπείρει και θα τους γράψει παίζοντας, αν τους γράψει, και θησαυρίζοντας με βοηθήματα τη μνήμη του να τάχει και για τον εαυτό του όταν θα φθάσει το γήρας που είναι όλο λήθη, και για όποιον ακολουθεί τα δικά του αχνάρια. (276c-d) (Μετάφρ. Ι. Θεοδωρακόπουλου με ασήμαντες μεταβολές)

Μπορεί εδώ να υπάρχει ένα στοιχείο ειρωνείας, γιατί μεγάλο μέρος των γραπτών του Πλάτωνα διακρίνεται από βαθιά σοβαρότητα· ωστόσο είδε τη γραπτή φιλοσοφία, κατ' ανάγκην στατική και ασυμπλήρωτη, σαν αδύνατο όργανο σε σύγκριση με την παρατεταμένη προφορική επικοινωνία ψυχών που νιώθουν η μια την άλλη, που μόνο αυτή μπορούσε να οδηγήσει στη θέαση των ύψιστων αληθειών. Αλλά ο γραπτός λόγος μπορούσε να εξασφαλίσει μιαν εισαγωγή σ' εκείνον τον καλύτερο τρόπο, κι ας είναι κάποτε αινιγματικός και βασανιστικός.

Οι χαρακτήρες του Πλάτωνα

Ο 'Σωκράτης' των διαλόγων είναι από την αρχή μια λογοτεχνική δημιουργία, αν και πρέπει να έχει κρατήσει πολλά χαρακτηριστικά απ' το ιστορικό πρόσωπο. Αυτά περιλαμβάνουν την άρνηση ότι κατέχει γνώση, την καταστρεπτική κριτική των απόψεων των άλλων, τη συνήθεια να επιχειρηματολογεί με την αναλογική μέθοδο, και την πίστη σε μια υπέρτατη αξία της ηθικής αρετής, που τη βλέπει σαν μια λειτουργία γνώσης, έτσι που το ελάττωμα πρέπει να οφείλεται σε άγνοια. Μερικά επεισόδια επίσης θα είναι ιστορικά· είναι αρκετά πιθανό ότι ο πραγματικός Σωκράτης αρνήθηκε προσφορά πλούσιων φίλων να ρυθμίσουν την απόδρασή του από τη φυλακή (*Κρίτων*), αν και δεν είναι απαραίτητο να συναχθεί ότι το έκανε για το λόγο ότι ο πολίτης έχει δεχθεί ένα συμβόλαιο υπακοής των νόμων όπως έχουν. Αλλά με τον καιρό η εικόνα αλλάζει: ο 'Σωκράτης' γίνεται όλο και περισσότερο θετικός, όλο και περισσότερο διδακτικός, και προβάλλει ως βεβαιότητες πίστεις που κανένας ικανός μελετητής δεν θα δεχόταν τώρα ότι είχε ο ιστορικός χαρακτήρας.

Το καίριο παράδειγμα είναι το μεταφυσικό δόγμα των Ιδεών, για το οποίο ο Πλάτων ήταν κάποτε πεπεισμένος και που ίσως ποτέ δεν το εγκατέλειψε. Σύμφωνα μ' αυτό ο λογικός κόσμος εξαρτάται από έναν υπερβατικό αμετάβλητο κόσμο του αληθινού Όντος· για παράδειγμα, όλα τα ωραία πράγματα είναι ωραία επειδή συμμετέχουν ή έχουν ως υπόδειγμα την αιώνια Ιδέα της Ομορφιάς ή ό,τι είναι καθαρή Ομορφιά, απαλλαγμένη από τη συσχέτιση με οτιδήποτε παροδικό. Η αθάνατη ψυχή έχει δει τις ιδέες αυτές στη διάρκεια της ύπαρξής της σ' εκείνο τον άλλο κόσμο, και μπορεί να τις ξαναθυμηθεί και να ανακτήσει τη μνήμη τους. Το δόγμα, για το οποίο γίνεται νύξη στον *Μένωνα,* εκφράζεται πρώτα σαφώς στον *Φαίδωνα* και την *Πολιτεία,* κι ύστερα στον *Παρμενίδη* διατυπώνεται από τον νεαρό 'Σωκράτη', που αποδεικνύεται ανίκανος να απαντήσει στις ενστάσεις που προβάλλονται από τον Ελεάτη φιλόσοφο. Οι μελετητές διαφωνούν για τη δύναμη των ενστάσεων αυτών· μερικοί νομίζουν ότι ο Πλάτων δεν μπορούσε να βρει ικανοποιητικές λύσεις, αν και ήταν πεπεισμένος ότι πρέπει να υπάρχουν, ενώ άλλοι πιστεύουν ότι πρότεινε εσκεμμένα σοφίσματα για να τα ανιχνεύσουν οι αναγνώστες του.

Αν ο 'Σωκράτης' είναι ένα λογοτεχνικό δημιούργημα που χρησιμοποιεί μερικά χαρακτηριστικά παρμένα από τη ζωή, πρέπει να είναι εσφαλμένο να υποθέσουμε ότι οι άλλοι χαρακτήρες εννοούνται ως αληθινά πορτρέτα. Κι αυτοί επίσης υποχρεώνονται να παίζουν τους ρόλους που ο Πλάτων έγραψε γι αυτούς στα φιλοσοφικά του δράματα. Ο Ίων μπορεί να μην υπήρξε τόσο ηλίθιος όσο ο 'Ίων', ή ο Γοργίας τόσο απρόθυμος να συζητεί όσο ο 'Γοργίας'. Προσπάθησε ποτέ ο Αλκιβιάδης να ξελογιάσει τον Σωκράτη, και να ομολογήσει την αποτυχία του στους άλλους; Ή μήπως η ιστορία αυτή του Πλάτωνα (*Συμπόσιο* 217a-219c), σχεδιάστηκε για να απεικονίσει την αυτοκυριαρχία του Σωκράτη και να υπερασπίσει τη μνήμη του ενάντια στις συκοφαντίες ότι 'διέφθειρε τους νέους';

Όμοιες αμφιβολίες ισχύουν για την *Απολογία.* Όπως με το έργο του Ξενοφώντα με τον ίδιο τίτλο, είναι αβέβαιο πόσο στηρίζεται στη μνήμη του λόγου που είπε ο Σωκράτης στη δίκη του. Κανείς δεν μπορεί να αμφιβάλλει ότι η γλώσσα είναι του Πλάτωνα· οι προτάσεις έχουν μια κομψή απλότητα που συνδυάζεται με καλλιτεχνική σύνθεση και ισορροπία που συναρπάζουν και γοητεύουν τον αναγνώστη. Σχετικά με το περιεχόμενο; Είναι αξιοσημείωτο ότι λίγη προσοχή δίνεται στην ανασκευή της κατηγορίας, κι ο Σωκράτης μπορεί πραγματικά να προτίμησε να συγκεντρωθεί σ' άλλα πράγματα, να πει ότι οι κωμικοί ποιητές του έδωσαν κακό όνομα, να εξηγήσει ότι ο Απόλλων του ανέθεσε το έργο της έκθεσης της άγνοιας του αυτο-ικανοποιούμενου, να επιμένει ότι ο θάνατος δεν θα έπρεπε να φοβίζει, αλλά μόνον η διάπραξη αδικήματος. Αλλά σε πολλούς αναγνώστες φαίνεται πιο πιθανό ότι ήταν ο

Πλάτων που τον έκαμε να μιλάει έτσι, για να δημιουργήσει μιαν εικόνα του άνδρα και της σχέσης του με την αθηναϊκή κοινωνία.

Οι πρωιμότεροι διάλογοι

Ο Πλάτων άρχισε με διαλόγους που συχνά χαρακτηρίζονται 'απορητικοί', επειδή οδηγούν σε *απορία*, αδιέξοδο, αποτυχία να δοθεί απάντηση στο ερώτημα που τέθηκε. Σε μερικές περιπτώσεις ο Σωκράτης ερωτά: τι είναι Χ; οι συνομιλητές του πρώτα απαντούν δίνοντας παραδείγματα του Χ, κι όταν δειχθεί ότι αυτό δεν είναι το ζητούμενο, δεν είναι ικανοί να βρουν οποιοδήποτε ικανοποιητικό κοινό χαρακτηριστικό. Έτσι ο *Ευθύφρων* ρωτά τι είναι ευσέβεια, ο *Χαρμίδης* τι είναι *σωφροσύνη* (αυτό-έλεγχος, αυτοσυγκράτηση, το να τα έχει κανείς τετρακόσια), ο *Λύσις* τι είναι φιλία, ο *Λάχης* τι είναι ανδρεία. Ωστόσο οι διάλογοι αυτοί δεν είναι γνήσια αρνητικοί· απεικονίζουν τον τρόπο με τον οποίο ο φιλόσοφος θα έπρεπε να κινείται, συμβάλλουν στην εικόνα του Σωκράτη, και εισάγουν μερικές από τις βασικές πίστεις για την ηθική. Ο *Λάχης*, ένας από τους πιο περίτεχνους, το δείχνει καλά.

Αν και στο τελευταίο μέρος του έργου αυτού ο Σωκράτης αλλάζει πορεία της συζήτησης σε μια ανεπιτυχή προσπάθεια να ανακαλύψει τι είναι ανδρεία, αυτό ξεκινά από μια πιο πλατιά αρχική ερώτηση, συγκεκριμένα πώς να μορφώσουμε τους γιους μας, ένα ζήτημα για το οποίο ο Λυσίμαχος και ο Μελησίας ζητούν τη συμβουλή του Νικία, μιας σεβαστής μορφής στη δημόσια ζωή, και του Λάχητα, ενός διακεκριμένου στρατιώτη. Ο Σωκράτης, όταν σέρνεται στη συζήτηση, υποδεικνύει ότι πρέπει πρώτα να καθορίσουμε το σκοπό της εκπαίδευσης: είναι η λαμπρή επίδοση του νου και του χαρακτήρα· αλλά ένας άντρας δεν μπορεί να διδάξει την αρετή εκτός μόνο αν γνωρίζει τι είναι αρετή. Ο Πλάτων εδώ εκφράζει ό,τι θεωρεί θεμελιώδεις αλήθειες. Αλλά επίσης χρησιμοποιεί το διάλογο για να παρουσιάσει τον Σωκράτη σαν έναν άνθρωπο που είχε τις ιδιότητες που θαυμάζονταν στην αθηναϊκή κοινωνία: συμπεριφέρεται σεμνά κι ευγενικά, ενθαρρύνοντας τους μεγαλύτερούς του να λένε την ιδέα τους. Ο Λάχης και ο Νικίας εκφράζουν και οι δύο έκπληξη γιατί ο Λυσίμαχος ποτέ δεν τον συμβουλεύτηκε και συμφωνούν ότι η συνομιλία με τον Σωκράτη είναι η καλύτερη εκπαίδευση που μπορούν να απολαύσουν οι γιοι τους. Δυο φορές ο Λάχης επαινεί τη συμπεριφορά του στο πεδίο της μάχης, με την έννοια ότι το θάρρος αξίζει περισσότερο από την τεχνική για να κάνει έναν καλό στρατιώτη.

Ο Σωκράτης πνευματικά βρίσκεται σαφώς σε χωριστή τάξη από τους άλλους, επάνω στους οποίους ο Πλάτων επέτρεψε στο δραματουργικό του ταλέντο να παίζει ελεύθερα. Ο καλοπροαίρετος αφελής Λυσίμαχος και ο λιγομίλητος φίλος του Μελησίας αντιτίθενται στον Νικία και τον Λάχητα,

που με τη σειρά τους διαφέρουν· ο Νικίας μιλάει εκ των προτέρων υπέρ των μαθημάτων σε αγώνα ενόπλων, ενώ η πρακτική εμπειρία του Λάχητα δείχνει ότι όταν οι περιστάσεις γίνουν πραγματικότητα ο επαγγελματίας αποτυγχάνει με τρόπο γελοίο. Ο τελευταίος τότε εκφωνεί ένα διασκεδαστικά πομπώδη λόγο για την προθυμία του να μάθει, ύστερα από τον οποίο ο Νικίας και αυτός απολαμβάνουν την μεταξύ τους αμηχανία στις προσπάθειές τους να ορίσουν την ανδρεία.

Διάλογοι της μέσης περιόδου.

Ο *Γοργίας*, που πιθανόν γράφτηκε περίπου την εποχή της πρώτης επίσκεψης του Πλάτωνα στις Συρακούσες, είναι ο πρώτος διάλογος που είναι βασικά θετικός· επινοήθηκε να αντιπαραθέσει τη ρητορική και τη φιλοσοφία, την επιδίωξη πολιτικής δύναμης και εκείνη της γνώσης, της αδικίας και της ηθικότητας. Ο Σωκράτης έχει τρεις συνομιλητές. Πρώτα είναι ο Γοργίας, ο διάσημος παλαιός δάσκαλος της ρητορικής, πομπώδης και αποβλακωμένος, αλλά τον μεταχειρίζεται ευγενικά. Ύστερα παρεμβαίνει ο νεαρός Πώλος, ένας επηρμένος υπερασπιστής της υποκρισίας· τον μεταχειρίζεται σταθερά αλλά με αλλεπάλληλες δηλώσεις φιλίας και εξαναγκάζεται να παραδεχθεί, με σχετική ευπρέπεια, την αλήθεια των σωκρατικών παραδόξων. Τελικά ο Καλλικλής, ένας πιο τρομερός αντίπαλος, έχει στοχαστεί πιο βαθιά πάνω στην ηθική κι έχει ορίσει ότι το δίκαιο θα πρέπει να ταυτιστεί με τη δύναμη και την αυτο-ικανοποίηση. Περιφρονεί με συγκατάβαση τον τρόπο ζωής και επιχειρηματολογίας του Σωκράτη, κι όταν νικιέται στη συζήτηση ξαναπέφτει σε μια αγενή άρνηση να απαντήσει. Ο Σωκράτης συνεχίζει με αμείωτη ένταση την πνευματική νίκη του περιγράφοντας τη ζωή που πιστεύει ότι περιμένει την ψυχή μετά θάνατο, που υπόκειται γυμνή στην αλάνθαστη κρίση, καταδικασμένη σε τιμωρία, αναμορφωτική ή αποτρεπτική, για τα εγκλήματά της, ή ανταμειβόμενη για την αρετή της με εγκατάσταση στα Νησιά των Μακάρων.

Το χωρίο αυτό είναι ο πρόδρομος των εσχατολογικών ιστοριών ή 'μύθων' που τελειώνουν τον *Φαίδωνα*, την *Πολιτεία* και το πρώτο τμήμα του *Φαίδρου*. Αυτά είναι πολύ πιο περίπλοκα, και γοητεύουν με τη ζωηρότητα της φανταστικής τους τοποθέτησης· μερικοί μελετητές έχουν ακόμη οδηγηθεί απ' αυτό να δουν στα σοβαρά τη γεωγραφία στον Φαίδωνα. Ο άλλος, ασώματος κόσμος πρέπει να περιγραφεί συμβολικά στη γλώσσα μας, που έχει σχηματισθεί να ταιριάζει στη φυσική μας ζωή· ο Πλάτων δεν πίστευε ότι είχε πραγματικούς γήινους λειμώνες ή υλικούς ποταμούς φωτιάς.

> Κι όλοι μαζί βάδισαν στην πεδιάδα της λησμονιάς με φοβερό καύσωνα και πνίξιμο· γιατί ήταν γυμνή από δένδρα κι όλα τα φυτά της γης. Κι αυτοί,

καθώς έπεσε η νύχτα, κατασκήνωσαν κοντά στον ποταμό Αφρόντιστο, το νερό του οποίου κανένα αγγείο δεν μπορεί να το κρατήσει. Τώρα όλοι πρέπει να πιουν μιαν ορισμένη ποσότητα από το νερό αυτό, αλλά αυτοί τους οποίους δεν σώζει η σύνεση πίνουν περισσότερο από το μέτρο, κι ο καθένας που πίνει ξεχνά κάθε φορά τα πάντα. Κι όταν κοιμήθηκαν κι έφτασαν τα μεσάνυχτα, έγινε βροντή και σεισμός, και ξαφνικά μετά από κείνη τη στιγμή φέρονταν πάνω στη γένεση, ο καθένας σ' άλλη κατεύθυνση, όπως τα αστέρια οι διάττοντες.

Αυτή η καταληκτική σκηνή από το μύθο της *Πολιτείας* (621a-b) είναι η αλήθεια ενός ποιητή, όχι η κατά γράμμα αλήθεια ενός επιστήμονα.

Αλλά για τον Πλάτωνα οι ιστορίες αυτές ήταν στην ουσία αληθινές. Έφτασε να πιστεύει ότι μπορούσε να αποδείξει τις βασικές τους υποθέσεις, αθανασία και μετεμψύχωση· η πίστη του ότι το καθετί ήταν θεϊκά διαταγμένο κι επομένως όσο ήταν δυνατό καλά διαταγμένο συνεπαγόταν ένα γενικό περίγραμμα για τη ζωή της ασώματης ψυχής· μόνο οι λεπτομέρειες θα καλύπτονταν από τη φαντασία του και δεν μπορούσε να είναι τίποτα περισσότερο από 'κάτι όμοιο' με την πραγματικότητα. Μερικές από τις λεπτομέρειες αυτές είναι αλληγορικές, αλλά οι εσχατολογικοί αυτοί μύθοι δεν πρέπει να συγχέονται με τις γνήσιες αλληγορίες όπως το σπήλαιο και οι φυλακισμένοι του ή το πλοίο και το πλήρωμά του στην *Πολιτεία* (514a-517a· 488a-489a). Αυτές δεν περιγράφουν καμιά εξωτερική εμπειρία σ' αυτόν τον κόσμο· είναι παρομοιώσεις για ό,τι συμβαίνει ή μπορούσε να συμβεί σ' αυτή τη γη, και παρόλο που η παρομοίωση μπορεί να βοηθήσει την κατανόηση των γεγονότων, ο κύριος σκοπός της είναι να εμπλέξει τα συναισθήματα του αναγνώστη όπως επίσης το πνεύμα του.

Ο *Φαίδων* εμπλέκει πολλά νήματα, την αταραξία του Σωκράτη όταν αντιμετωπίζει την αναγκαιότητα να τελειώσει την ίδια του τη ζωή, την αφοσίωση των φίλων του, την αθανασία της ψυχής, τα δεσμά του σώματος, τη φιλοσοφία ως τρόπο φυγής από τις αισθήσεις προς την αγνή και αμόλυντη δραστηριότητα του νου. Ο Πλάτων αναγνωρίζει την Πυθαγόρεια έμπνευση για ένα μεγάλο μέρος αυτού βάζοντας τον Φαίδωνα να περιγράφει την τελευταία μέρα του Σωκράτη πάνω στη γη, σ' ένα Πυθαγόρειο, τον Εχεκράτη, και κάνοντας τον Σωκράτη να συνδιαλέγεται σε εκείνη την περίσταση με τους Σιμμία και Κέβητα, δυο νέους από τη Θήβα, εκεί όπου είχαν συναντήσει τον Φιλόλαο, έναν Πυθαγόρειο πρόσφυγα από την Ιταλία. Ο Σωκράτης παριστάνεται να εκφράζει τις πίστεις του που ήταν βαθιά ριζωμένες μέσα του: οι Σιμμίας και Κέβης δεν είναι στενοί φίλοι του από πολύ καιρό και θα τις βρουν νέες. Είναι ιδεώδεις ακροατές, πνευματικά δραστήριοι, συμπαθητικά σκεπτικοί, των οποίων οι πεποιθήσεις δεν έχουν ακόμη σχηματισθεί. Ο Σωκράτης είναι γέ-

ρος, που πρόκειται να πεθάνει: αυτοί έχουν τη ζωή μπροστά τους.

Τυπικά το κεντρικό μέρος του διαλόγου είναι μια απόπειρα για να αποδειχθεί η αθανασία της ψυχής. Αλλά η προσπάθεια αυτή είναι αξεδιάλυτα ανάμικτη με εύγλωττα χωρία που κηρύσσουν την πίστη ότι αυτή η ψυχή που, όταν συνδυαστεί με το σώμα, κάνει ένα ζωντανό ον, είναι στην ουσία πνευματική και ότι η καλλιέργεια του πνεύματος είναι ο μόνος δρόμος στην αληθινή ηθικότητα και στην ευτυχία, είτε σ' αυτό τον κόσμο είτε στον μετέπειτα όπου θα απολαύσουμε τη φροντίδα των θεών.

Η προσέγγιση στο ζήτημα της αθανασίας γίνεται βαθμιαία. Ο Σωκράτης αρχίζει υπερασπίζοντας τη δήλωσή του ότι ο φιλόσοφος είναι έτοιμος να πεθάνει· διακηρύσσει την πίστη ότι η ψυχή του θα επιζήσει και θα κατορθώσει την απόδραση εκείνη από τις αισθήσεις για την οποία η ζωή του υπήρξε μια προγύμναση· συνεχίζει αντιθέτοντας την ηθική του φιλοσόφου, που αντιλαμβάνεται την ορθότητα των πράξεών του, μ' εκείνη όλων των άλλων ανθρώπων, που είναι ανήθικα 'ηθικοί'· ο φόβος τούς κάνει γενναίους και η επιθυμία για ευχαρίστηση τους κάνει αυτο-ελεγχόμενους. Ο Κέβης ζητάει απόδειξη ότι η ψυχή επιζεί· αυτό φέρνει το πρώτο επιχείρημα για την αθανασία: ζωή και θάνατος σχηματίζουν μιαν ατελείωτη κυκλική πορεία· η ζωή πρέπει να προέρχεται από το θάνατο, αν η ζωή δεν πρόκειται να εξαντληθεί. Επιπλέον κάθε μάθηση είναι ανάμνηση: για παράδειγμα, η θέα ολοφάνερα και προσωρινά ίσων φυσικών αντικειμένων μας θυμίζει την 'Ιδέα της Ισότητας', ή την ίδια την Ισότητα, απόλυτη, ασώματη και αμετάβλητη· πρέπει επομένως να την έχουμε δει σε μια προηγούμενη ύπαρξη. Αυτό, όταν συνδυασθεί με την κυκλική πορεία, αποδεικνύει, όπως επιχειρηματολογείται, την αθανασία της ψυχής και τη συνεχιζόμενη συνείδηση μετά από αυτό που ονομάζουμε θάνατο (76c-77d).

Η 'απόδειξη' αυτή κατατάσσεται σ' αυτό που εμφανίζεται να είναι ένα βήμα προς βήμα λογικό επιχείρημα, αλλά ο Πλάτων πιθανόν αναγνώριζε ότι δεν ήταν ικανοποιητικό, γιατί παρουσιάζει τους Θηβαίους να μένουν αμετάπειστοι ως προς το ότι η ψυχή δεν διασκορπίζεται με το θάνατο. (Ωστόσο δέχονται την προηγούμενη ύπαρξη, πράγμα που δείχνει πως πίστευε ότι είχε αποδείξει την προκειμένη ότι η μάθηση είναι ανάμνηση). Η προσπάθεια του Σωκράτη, μέσω μιας απάντησης, να δείξει ότι όταν κάποιος πεθαίνει η ψυχή του δεν διαλύεται είναι συναίσθημα μασκαρεμένο ως λογική· διαβάζεται εύκολα, ίσως σε σκόπιμη αντίθεση με ό,τι προηγήθηκε. Ψυχές και Ιδέες, λέει, είναι συγγενείς· και οι δύο είναι μη σύνθετες κι αόρατες· οι ψυχές, όπως οι μορφές, δεν μπορούν να καταστραφούν. Το τμήμα τελειώνει με ένα εύγλωττο χωρίο στο οποίο ο Σωκράτης απεικονίζει την πρόοδο του φιλοσόφου καθώς ελευθερώνεται από τους μόχθους του σώματος και ετοιμάζεται να συναντήσει τη θεία πραγματικότητα του άλλου κόσμου (82c-83b).

Αλλά υπάρχει μια δραματική αντιστροφή. Ο Σιμμίας υποδεικνύει ότι η αρμονία της λύρας είναι αόρατη αλλά καταστρέφεται· δεν μπορεί να είναι η ψυχή μια εναρμόνιση των συστατικών του σώματος που καταστρέφεται; Ο Κέβης με τη σειρά του επιχειρηματολογεί ότι η ψυχή θα μπορούσε να είναι όπως ένας υφαντής που φτιάχνει για τον εαυτό του μια σειρά μανδύες που ξεφτίζουν πριν απ' αυτόν, μολαταύτα θα πεθάνει προτού τριβεί ο τελευταίος μανδύας. Έτσι η ψυχή θα μπορούσε να επιζήσει σε διάφορα σώματα, αλλά να είναι ωστόσο φθαρτή στο τέλος. Οι αντιρρήσεις αυτές γεμίζουν τη συντροφιά με ταραχή. Ο Εχεκράτης, εξίσου επηρεασμένος, διακόπτει τη διήγηση του Φαίδωνα (88c)· αυτό σημειώνει την καινούργια τροπή που δόθηκε· από δω κι εμπρός η επιχειρηματολογία γίνεται περισσότερο συγκρατημένη και πιο ακριβής· η νεότερη ανάλυση μπορεί να βρει ψεγάδια σ' αυτήν, αλλά δεν είναι πια εύκολο να εξιχνιασθούν.

Η θεωρία του Σιμμία ότι η ψυχή είναι μια αρμονία απορρίπτεται με τρία επιχειρήματα, ένα σύνθετο που επιστηρίζεται από δύο που είναι εύκολα. Προκειμένου να ασχοληθεί με τον Κέβητα ο Σωκράτης λέει ότι πρέπει να εξετάσει όλο το πρόβλημα της γένεσης και φθοράς (95e). Αυτή είναι μια ταχυδακτυλουργική πρόφαση για να εισαγάγει έναν υπαινιγμό σχετικά με το τι θεώρησε ο Πλάτων ως το κεντρικό καθήκον της φιλοσοφίας. Ο Σωκράτης αρχίζει με μια έκθεση των εμπειριών του όταν σαν νέος σπούδαζε 'φυσικές επιστήμες'. Το αποτέλεσμα ήταν να ανακαλύψει ότι η επιστήμη μπορούσε να πει πώς συνέβησαν τα πράγματα, αλλά όχι το σκοπό τους. Έτσι υποχώρησε σ' ένα δεύτερο καλό δρόμο που εξηγεί ότι τα πράγματα έχουν τις ιδιότητές τους μετέχοντας σε μια Ιδέα. Ακολουθεί μια σκοτεινή έκθεση της λογικής μεθόδου· ίσως ο Πλάτων σκέφτηκε ότι, αν αυτή εφαρμοζόταν στις Ιδέες, θα έφερνε την απάντηση στην αμήχανη ερώτηση, "Γιατί;"[1]

Μια άλλη σύντομη παρέμβαση από τον Εχεκράτη (102a) σημειώνει την επιστροφή στο άμεσο θέμα. Ένα περίπλοκο επιχείρημα, που έδωσε αφορμή για πολλή συζήτηση στους νεότερους χρόνους, επιδιώκει να δείξει ότι η ψυχή δεν μπορεί να δεχθεί το θάνατο και γι' αυτό είναι αθάνατη. Όλοι πείθονται, πράγμα που δείχνει ότι ο Πλάτων επίσης ικανοποιήθηκε από τη συλλογιστική, αλλά ο Σωκράτης ενδυναμώνει το συμπέρασμα μ' ένα φαντα-

1. Η απάντηση επρόκειτο να δοθεί στην *Πολιτεία,* όπου υποστηρίζεται ότι όλες οι Ιδέες συνάγονται ιεραρχικά από την Ιδέα του Αγαθού. Ο Πλάτων αναγνώριζε πλήρως την επικράτηση σ' αυτόν τον κόσμο του λάθους, του ελαττώματος και της αρρώστιας, αλλά πίστευε ότι στη φύση των πραγμάτων οι Ιδέες δεν μπορούσαν να ενσωματωθούν σ' αυτά πλήρως ή τελείως. Απ' αυτές είχε ένα μέτρο αρετής· μεγάλο μέρος σ' αυτήν υπηρετούσε ένα σκοπό. Αλλά τελειότητα μπορούσε να βρεθεί μόνο στον ιδεατό κόσμο της σκέψης, έναν αμετάβλητο κόσμο στον οποίο βρήκε τη μόνη αληθινή πραγματικότητα.

στικό μύθο που συμβολικά υπογραμμίζει τη διαφορά ανάμεσα στις δυο τάξεις της πραγματικότητας και τονίζει τη σημασία για την τωρινή διαγωγή μιας μετέπειτα ζωής, όπου θα υπάρξουν τιμωρίες και ανταμοιβές, κι όπου όσοι εξαγνίστηκαν από τη φιλοσοφία θα μεταφερθούν στις πιο ωραίες κατοικίες. Ο διάλογος τελειώνει με μια πολύ συγκινητική αφήγηση των γεγονότων για τις τελευταίες ώρες του Σωκράτη, τόσο ζωντανής ώστε είναι δύσκολο να θυμηθούμε ότι δεν ήταν παρών ο ίδιος.

Το *Συμπόσιο*, χρονολογικά πολύ κοντά στον *Φαίδωνα*, είναι μια αντιπαραβολή κι ένα συμπλήρωμα. Ο Σωκράτης είναι φιλοξενούμενος σε μια ποικίλη συντροφιά που μαζεύτηκε για να γιορτάσει τη νίκη του δραματουργού Αγάθωνα σ' ένα διαγωνισμό τραγωδών. Μετά το δείπνο συμφωνείται ότι ο καθένας θα έπρεπε να επαινέσει τον Έρωτα. Ύστερα από πολλούς έξυπνους αλλά τεχνητούς λόγους άλλων ο Σωκράτης εξιστορεί ό,τι ισχυρίζεται πως είχε ακούσει από κάποια προφήτισσα Διοτίμα. Ο έρωτας δεν είναι θεός αλλά ένα ενδιάμεσο ανάμεσα στο ανθρώπινο και το θείο. Έρωτας της ομορφιάς δεν είναι απλώς αγάπη της σωματικής ομορφιάς, αλλά επίσης κι εκείνης της ψυχής, κι οι εραστές προσπαθούν να τελειοποιήσουν τον αγαπημένο τους. Μερικοί, οι φιλόσοφοι, βλέπουν ότι υπάρχει κοινός συντελεστής σε καθετί που αποκαλούμε ωραίο και σιγά σιγά έρχονται να ατενίζουν την ίδια την Ομορφιά, 'αγνή, καθαρή, αμόλυντη, αμίαντη από την ανθρώπινη σάρκα και τις αποχρώσεις κι όλες τις άλλες θνητές ανοησίες, αλλά την ίδια την απλή θεϊκή Ομορφιά' (211e). Εδώ ο Αλκιβιάδης, ξαναμμένος από το κρασί, μπαίνει σαν σίφουνας κι αμέσως αρχίζει ένα εγκώμιο του Σωκράτη, που είναι τόσο άσχημος όσο ο Σιληνός αλλά αξιαγάπητος για ένα χαρακτήρα ανυπέρβλητης ομορφιάς· αυτό επεξηγείται από την ιστορία που αναφέρθηκε παραπάνω της απόπειρας να τον ξελογιάσει και από ενθυμήσεις της καρτερίας του ως στρατιώτη στην ψυχρή Θράκη και της γενναιότητάς του στην υποχώρηση από το Δήλιο. Η εισόρμηση μιας δεύτερης ομάδας χαροκόπων καταλύει κάθε έννοια τάξης στο συμπόσιο.

Πουθενά ο Πλάτων δεν δείχνει μεγαλύτερη επιδεξιότητα ως συγγραφέας. Αξέχαστα επεισόδια κάνουν το πλαίσιο ζωηρό και την ίδια στιγμή χαρακτηρίζουν τους δράστες: το ξέσπασμα του Σωκράτη για την αφηρημένη σκέψη πριν μπει στο σπίτι του Αγάθωνα, η κρίση λόξυγκα στον Αριστοφάνη που προήλθε από μεγάλη κατανάλωση τροφής και πιοτού, η είσοδος του Αλκιβιάδη, που με αυτοπεποίθηση ενός που ήπιε αναλαμβάνει το πρόσταγμα, ενώ οι άλλοι του κάνουν το χατήρι· στο τέλος ο Σωκράτης, ο μόνος που έμεινε νηφάλιος, νικά στην επιχειρηματολογία τον Αγάθωνα και τον Αριστοφάνη, αναγκάζοντάς τους να συμφωνήσουν ενάντια σ' όλη τη σύγχρονη εμπειρία ότι ο ίδιος άνθρωπος θα ήταν σε θέση να γράψει και τραγωδία και κωμωδία.

Οι προηγούμενοι λόγοι είναι γραμμένοι ο καθένας κατά τον δικό του τρόπο, όχι χωρίς πινελιές παρωδίας: ο Φαίδρος είναι ένας παράλογος παραδοσιακός, ο Παυσανίας ένας φιλήδονος υποκριτής γεμάτος σοφιστείες, ο Ερυξίμαχος ένας στομφώδης και σχολαστικός επιστήμονας, ο Αριστοφάνης ένας ευφάνταστος 'αρτίστας', ο Αγάθων ένας οπαδός του Γοργία, που χρησιμοποιεί τις λέξεις πιο πολύ για τον ήχο παρά για τη σημασία τους. Ο λόγος του Σωκράτη είναι σε πιο ψηλό πνευματικό επίπεδο και αποτελεσματικός με ευγλωττία που είναι ελεύθερη από κάθε επιτήδευση· τα ελατήρια για την προσγραφή του περιεχομένου σε μια προφήτισσα έχουν εξηγηθεί με διάφορους τρόπους· μπορεί να ήταν περισσότεροι από ένας· αλλά το αποτέλεσμα είναι να το περιβάλλει μ' ένα φωτοστέφανο αποκάλυψης και αυθεντίας.

Το ύφος δείχνει ότι το 1ο βιβλίο της *Πολιτείας*, έστω κι αν προσαρμόστηκε ελαφρά για να ταιριάσει με την τωρινή του θέση, άρχισε μερικά χρόνια πριν από τα υπόλοιπα· επρόκειτο να είναι ένας τυπικός 'απορητικός' διάλογος· ο Σωκράτης εξαναγκάζει έναν αγενή και διφορούμενο αντίπαλο, το σοφιστή Θρασύμαχο, να παραδεχθεί ότι είναι καλύτερα να είναι κανείς δίκαιος παρά άδικος, αλλά μειώνει το συμπέρασμα με μια υπόμνηση ότι έχουν αποτύχει να ορίσουν τι είναι δικαιοσύνη. (Η ελληνική λέξη (*δικαιοσύνη*) καλύπτει όλη την ορθή συμπεριφορά όσον αφορά στους άλλους).

Το 2ο βιβλίο της *Πολιτείας* κάνει καινούργιο ξεκίνημα: τα αδέλφια του Πλάτωνα Γλαύκων και Αδείμαντος ζητούν απόδειξη ότι το να είναι κάποιος δίκαιος είναι ο καλύτερος δρόμος, ακόμη κι αν οδηγεί σε καταστροφή και η αδικία στεφανώνεται με επιτυχία. Ο Σωκράτης, κάνοντας την εισήγηση ότι θα είναι πιο εύκολο να αναγνωρίσει κανείς τη δικαιοσύνη όταν είναι σε μεγεθυσμένη κλίμακα μέσα στην πολιτεία, χτίζει μια φανταστική κοινωνία: πρώτα έναν ειδυλλιακό πρωτογονισμό, που χαρακτηρίζεται από έναν αυστηρό καταμερισμό εργασίας, μιαν αρχή που διατηρείται στην περίπλοκη αλλά τακτοποιημένη κοινωνία που ακολουθεί. Σ' αυτήν θα υπάρχουν τρεις τάξεις, που οι δύο αποτελούνται από τους 'φύλακες' που σχηματίζουν μιαν επαγγελματική δύναμη άμυνας· από αυτούς τους στρατιώτες επιλέγονται 'φύλακες' σε στενότερη έννοια, που κυβερνούν την κοινωνία λόγω της γνώσης και αντίληψής τους. Η τρίτη τάξη εκτελεί όλες τις άλλες λειτουργίες στην κοινότητα. Η ανθρώπινη ψυχή διαιρείται μ' έναν όμοιο τρόπο: ένα μέρος της είναι λογικό, άλλο βουλητικό, άλλο επιθυμητικό. Δίκαιη κοινωνία είναι αυτή στην οποία η κάθε τάξη κάνει το χρέος της, και δίκαιος άντρας αυτός στον οποίο το κάθε μέρος της ψυχής κάνει ό,τι του ταιριάζει. Οι άνθρωποι διαφέρουν: η πλειοψηφία, που αποτελεί την τρίτη τάξη της κοινωνίας, σπρώχνεται από την επιθυμία για απόκτηση αγαθών και ηδονών· αυτό θα πρέπει να τεθεί υπό έλεγχο από τα άλλα στοιχεία μέσα τους, που πρέπει να αναπτυχθούν με την εκπαίδευση. Οι στρατιώτες κινούνται από το θάρρος τους και την αγάπη για

διάκριση, οι κυβερνήτες από το πνεύμα και την αγάπη της αλήθειας· και στις δύο τάξεις η επιθυμία πρέπει να εκτραπεί από τη σαρκική ευχαρίστηση στην τιμή και τη γνώση· δεν θα επιτρέπονται υλικές κτήσεις, η φροντίδα των οποίων θα τους απομάκρυνε από τα σωστά καθήκοντά τους.

Τώρα ο Σωκράτης έχει να αντιμετωπίσει τριπλό κύμα προβλημάτων: (1) ανάμεσα στους φύλακες οι γυναίκες πρέπει να κάνουν οτιδήποτε κάνουν οι άντρες· (2) ανάμεσά τους η οικογένεια πρέπει να καταργηθεί, για να αποφευχθεί μια σύγκρουση καθηκόντων· (3) πώς είναι δυνατή μια τέτοια κοινωνία; Η απάντηση, ότι είναι δυνατή μόνο αν οι κυβερνήτες είναι φιλόσοφοι, απαντά σ' ένα ερώτημα που ως τώρα αποφευγόταν, συγκεκριμένα πώς μπορούν να *γνωρίζουν* οι φύλακες τι μέτρα να πάρουν. Ο φιλόσοφος προχωρεί από τον αισθητό κόσμο της μεταβολής σε μια κατανόηση των αμετάβλητων Ιδεών και τελικά θα συλλάβει την Ιδέα του Αγαθού, απ' όπου μπορούν να συναχθούν όλες οι άλλες. Αυτός που γνωρίζει τι είναι Αγαθό θα γνωρίζει πάντοτε τί είναι καλό. Επάνω στη μεταφυσική αυτή στηρίζεται όχι μόνο η δυνατότητα αλλά επίσης η ορθότητα της πλατωνικής πολιτείας. Γεμίζει γι' αυτό τα κεντρικά βιβλία. Τα επόμενα, το 8 και το 9, είναι το ταίρι των 2-4, που σκιαγράφησαν το σχηματισμό μιας ιδανικής πολιτείας. Δίνουν μια λαμπρή εικόνα, όχι ιστορική αλλά γεμάτη από λεπτομέρειες που προσφέρει η ιστορία, της παρακμής της ιδανικής πολιτείας από την 'αριστοκρατία' ή την ιδιοτελή διοίκηση των αρίστων, την ολιγαρχία και τη δημοκρατία στην τυραννία ή τον δεσποτισμό. Οι τύποι των ανθρώπων που αντιστοιχούν περιγράφονται ζωηρά· ο κατώτατος, ο 'τυραννικός', κυβερνιέται από ένα φοβερό τέρας επιθυμιών, απολαμβάνει σύντομες απατηλές ηδονές μέσα σ' ένα συνεχή φόβο, ενώ ο δίκαιος είναι πειθαρχικός, κι υπακούοντας στο λογικό έχει την πιο αληθινή δυνατή ηδονή. Έτσι ο Σωκράτης απαντά στην αρχική πρόκληση, αλλά ακολουθεί άλλο ένα βιβλίο που ισοζυγιάζει το πρώτο αλλά είναι βαθύτερο.

Ύστερα από μια επιστροφή, που τώρα βασίζεται στη μεταφυσική του, σε μια προγενέστερη επίθεση στη σύγχρονη λογοτεχνία, ο Σωκράτης χρησιμοποιεί ένα καινοφανές επιχείρημα για να δείξει ότι η ψυχή είναι αθάνατη· μπορεί συνεπώς να είναι πεπεισμένος ότι η δικαιοσύνη θα ανταμειφθεί και η αδικία θα τιμωρηθεί στην επόμενη ζωή. Μια μακρά καταληκτική ιστορία που τη διηγείται ένας φανταστικός επισκέπτης εκείνης της ζωής ενδυναμώνει αυτόν τον ισχυρισμό κι επιμένει στην ευθύνη της ψυχής για τον ίδιο το χαρακτήρα της και για πολλές από τις περιστάσεις που είναι προορισμένη να συναντά στη γη.

Η *Πολιτεία* είναι έργο θαυμαστής λαμπρότητας· θέτει και συνδέει θεμελιώδη θέματα που αφορούν την κοινωνία, ψυχολογία, παιδεία και μεταφυσική· η πραγμάτευσή τους δείχνει μεγάλη ποικιλία και φαντασία μέσα στην καθαρή

και ισορροπημένη της δομή. Αξιομνημόνευτα χωρία αφθονούν· για παράδειγμα, το ερώτημα ποιος θα ήταν δίκαιος αν είχε το δαχτυλίδι του Γύγη, που θα μπορούσε να εξασφαλίσει το αόρατο (359d), η κριτική της σύγχρονης ιατρικής για παραχάιδεμα άχρηστων αρρώστων (406b-d), ή η ανακάλυψη ότι καμιά πολιτεία που υπάρχει δεν είναι μια μόνο πολιτεία, αλλά τουλάχιστο δύο, οι πλούσιοι κι οι φτωχοί (422e). Ιδιαίτερα έντονη είναι η επικράτηση των εικόνων, που κυμαίνονται από τις απλές συγκρίσεις όπως εκείνη της δημοκρατίας με φανταχτερό μανδύα κεντημένο με κάθε είδους λουλούδια (557c) ως τις τέλεια δουλεμένες εικόνες όπως εκείνη του πλοίου της πολιτείας με το εριστικό και αδαές πλήρωμα, που ενδιαφέρεται μονάχα για να κερδίσει την εύνοια του ευγενικού αλλά μυωπικού ιδιοκτήτη (488a-e), ή του σπηλαίου με τους φυλακισμένους που βλέπουν μόνο σκιές που ρίπτονται από είδωλα ζώων που ζουν έξω στον κόσμο (514a-517a). Σήμερα μερικές από τις απαντήσεις του Πλάτωνα φαίνονται λανθασμένες και μερικές από τις συστάσεις που προκύπτουν αποκρουστικές, αλλά παρέχουν μια πρόκληση για να βρούμε πού έκανε λάθος· δεν δίνουν αφορμή παραμέλησης του πλούτου των αληθινών παρατηρήσεων, εποικοδομητικών προτάσεων και σπερματικών ιδεών που προσέφερε.

Οι μεταγενέστεροι διάλογοι

Ο Θεαίτητος είναι ο πρώτος μιας σειράς διαλόγων που έχουν περισσότερο ενδιαφέρον ως φιλοσοφία απ' ό,τι έχουν ως λογοτεχνία. Παρόλο που κι αυτοί ακόμη περιέχουν αξιομνημόνευτες αναλογίες και εικόνες, ο τόνος τώρα είναι λιγότερο ποικίλος και η γραφή γίνεται προοδευτικά περισσότερο επιτηδευμένη. Ενώ στους πρωιμότερους διαλόγους υπάρχει μια τέχνη που αποκρύβει την τέχνη, δίνοντας στον αναγνώστη την ψευδαίσθηση ότι ακούει χωρίς να το θέλει την αυθόρμητη ομιλία μορφωμένων, σ' αυτά τα μεταγενέστερα έργα υπάρχουν πολλά που προφανώς είναι υπολογισμένα σχετικά με τη σειρά των λέξεων και τη δομή των προτάσεων. Μια προσποίηση που ασφαλώς δεν ταιριάζει στο διάλογο εμφανίζεται πρώτα στον *Σοφιστή*: ο Πλάτων άρχισε να αποφεύγει τη χασμωδία, δηλ. απέφευγε να βάζει μια λέξη που τελείωνε μ' ένα φωνήεν που δεν εκθλιβόταν μπροστά σε μια άλλη λέξη που άρχιζε μ' ένα φωνήεν· αυτό ήταν μια κομψότητα που δεν απαξίωσε να μάθει από τον Ισοκράτη.

Ο *Σοφιστής* και ο *Πολιτικός* δείχνουν μιαν άλλη αλλαγή ως προς το γεγονός ότι ο Σωκράτης δεν οδηγεί πια τη συζήτηση· το ρόλο αυτό παίρνει κάποιος, που δεν προσδιορίζεται, 'επισκέπτης από την Ελέα', την πατρίδα της μεταφυσικής και της διαλεκτικής. Δεν μπορεί κανείς να κάνει τίποτε περισσότερο από το να εικάσει ποιος θα είχε τον πρωτεύοντα ρόλο στον

Φιλόσοφο, έναν καταληκτικό διάλογο που ο Πλάτων είχε την πρόθεση αλλά ποτέ δεν έγραψε, αν και υπάρχει λόγος να πιστέψουμε ότι θα ήταν ο Σωκράτης, ο οποίος είναι και πάλι η δεσπόζουσα μορφή στον *Φίληβο*, ένα διάλογο που ενδιαφέρεται να καθορίσει την ηδονή και τις σχέσεις της με τη νοημοσύνη και το αγαθό. Εδώ ο Σωκράτης, αν και μόνο σκιά του παλιού του εαυτού και μιλώντας σ' ένα εξαιρετικά τεχνητό ύφος, μπορεί ακόμη να αναγνωριστεί εύκολα.

Αν η άποψη της πλειοψηφίας είναι ορθή, μετά την εγκατάλειψη του *Φιλοσόφου* ο Πλάτων ξεκίνησε ένα άλλο σχέδιο που ήταν πεπρωμένο να μη συμπληρωθεί, μια τριλογία, τον *Τίμαιο, Κριτία*, και *Ερμοκράτη*. Τον *Κριτία* τον είχε αρχίσει: επρόκειτο να διηγηθεί την ιστορία του πώς η αρχαϊκή Αθήνα, οργανωμένη όπως η ιδανική πολιτεία της *Πολιτείας*, είχε συντρίψει μια εισβολή από την Ατλαντίδα, μια νήσο μεγάλου πλούτου και με μεγάλη στρατιωτική δύναμη· αλλά κι οι δύο καταστράφηκαν σ' ένα φυσικό κατακλυσμό. Ο *Ερμοκράτης* δεν γράφτηκε ποτέ, αλλά διατυπώθηκε η εικασία ότι όπως το 3ο βιβλίο των *Νόμων* θα ασχολούταν με την ιστορική ανάπτυξη ενός νέου πολιτισμού και ίσως θα εισηγούνταν μεταρρυθμίσεις δυνατές στο πλαίσιο των χρόνων του ίδιου του Πλάτωνα. Ο *Τίμαιος* σώζεται, μια έκθεση του φυσικού σύμπαντος μέσα στο οποίο πρέπει να ζήσει ο άνθρωπος και να οικοδομήσει τις κοινωνίες του. Ο Τίμαιος, πιθανόν ένα επινοημένο πρόσωπο, είναι ένας φιλόσοφος και πολιτικός από τους Λοκρούς στην Ιταλία, που προφανώς συνήθιζε να διατυπώνει τις απόψεις ή εικασίες του ίδιου του Πλάτωνα, όταν δεν μπορούσαν να αποδοθούν με ταιριαστό τρόπο στον Σωκράτη. Διακηρύσσει ότι αυτό που λέει δεν είναι τίποτα περισσότερο από 'μια πιθανή ιστορία': καμιά ακριβής επιστημονική αφήγηση από τον φυσικό κόσμο δεν μπορεί να δοθεί, εφόσον αλλάζει συνεχώς, μια εναλλασσόμενη αντανάκλαση ενός άλλου κόσμου αμετάβλητων όντων, κι είναι κατανοητός μόνο με τις αναξιόπιστες αισθήσεις μας. Η ιστορία του είναι χυμένη στη μορφή κοσμογονίας: ο κόσμος φτιάχτηκε από ένα θεϊκό μάστορα, που δούλευε από το αιώνιο πρότυπο. Αλλά σύμφωνα με την παράδοση της Ακαδημίας, αυτό ήταν μονάχα ένα τέχνασμα έκθεσης[1]: ο κόσμος δεν είχε αρχή, και ο μάστορας πρέπει να ερμηνευτεί ως η μυθική αναπαράσταση του ορθολογισμού και της αρετής που βρίσκεται σ' αυτόν.

Ο *Τίμαιος* είναι ένα έργο εξαιρετικής επινοητικής δύναμης· μπορεί κανείς να αναφέρει ως παράδειγμα την ανάλυσή του των παραγόντων που υπόκεινται στον κόσμο της ύλης ως την έκθεση του ανθρώπινου σώματος και την επίδρασή του πάνω στις λειτουργίες της ανθρώπινης ψυχής.

1. Αριστοτέλης, *Περί ουρανού* 279b32· Πρόκλος, *Εις Τίμαιον* 84 Ε κ.ε.

> Όταν σε κάποιον τα οξέα ή αλμυρά φλέγματα κι όλοι οι πικροί και χολώδεις χυμοί, που πάνε παντού στο σώμα, δεν βρίσκουν διέξοδο αλλά περιορίζονται μέσα κι αναμιγνύουν τον ατμό με την κίνηση της ψυχής, δημιουργούν στην ψυχή όλων των ειδών τις αρρώστιες, βαρύτερες και ελαφρύτερες σε βαθμό και σε έκταση, και όταν φτάσουν στις τρεις έδρες της ψυχής που παράγουν σε ευρεία ποικιλία, σύμφωνα με τις περιοχές που προσβάλλουν χωριστά, κάθε διαφορετικό είδος δυσκολίας και δυσθυμίας, θρασύτητας και δειλίας, κι ακόμη λησμοσύνης και βραδύτητας στη μάθηση. Επιπλέον, όταν οι άνθρωποι είναι με τον τρόπο αυτό κακά φτιαγμένοι και οι κοινωνίες τους είναι κακές, όταν στις πόλεις τους ειπωθούν κακοί λόγοι δημόσια όπως και ιδιωτικά, και τα μαθήματα που μαθαίνουν από την παιδική τους ηλικία κι ύστερα με κανένα τρόπο δεν είναι τέτοιου είδους για να προσφέρουν καμιά θεραπεία, έτσι είναι που όλοι εμείς που είμαστε κακοί γινόμαστε κακοί, από δύο αιτίες που δεν θα μπορούσαν να είναι πιο αθέλητες απ' ό,τι είναι. Η υπευθυνότητα γι' αυτούς πρέπει πάντοτε να είναι μάλλον με τους γεννήτορες παρά τους γεννώμενους και μ' έκείνους που δίνουν ανατροφή μάλλον παρά μ' εκείνους που τη δέχονται· κι όμως ένας άνθρωπος πρέπει να προσπαθεί με κάθε τρόπο που μπορεί, μέσω της ανατροφής, των επιδιώξεων και της μάθησης να ξεφύγει από την κακία και να πάρει την αντίθετή της. (86e-87b)

Η γλώσσα του *Τίμαιου*, αν και δεν είναι απλή, είναι σαφής και αποτελεσματική· οποιαδήποτε ασάφεια οφείλεται στο περιεχόμενο μάλλον παρά στο ύφος. Το βιβλίο είχε μεγάλη επίδραση σ' όλη την αρχαιότητα και, μέσω της λατινικής μετάφρασης του πρώτου μέρους από τον Χαλκίδιο, στο Μεσαίωνα.

Οι *Νόμοι*, επίσης δημοφιλές έργο στους μετέπειτα Πλατωνιστές, υποφέρει σήμερα από σχετική παραμέληση. Υπάρχουν εμπόδια στην εκτίμησή του. Ακόμη χωρίς αναθεώρηση όταν πέθανε ο Πλάτων, είναι πολύ εκτενές και πολύ επαναληπτικό· μια τεχνητή σειρά λέξεων, συχνά σχεδιασμένη να δώσει έμφαση σε ιδιαίτερες λέξεις, γίνεται τόσο εκνευριστική όσο κι η αδιάκοπη χρήση κυρτών γραμμάτων σ' ένα νεότερο βιβλίο, και δεν είναι λιγότερο κουραστική όταν χρησιμοποιείται για να προκαλέσει την αντιπαράθεση δύο ή τριών διαφορετικών γραμματικών τύπων της ίδιας λέξης. Είναι συχνά δύσκολο να αποφασίσει κανείς τη σημασία πίσω από ένα σύννεφο απεραντολογίας ή να ακολουθήσει την πορεία μιας συζήτησης με πολλές παρεκβάσεις. Παρ' όλ' αυτά οι *Νόμοι* περιέχουν υλικό μεγάλου και ποικίλου ενδιαφέροντος, καθώς ο Πλάτων φανερώνει όχι μόνο τις προκαταλήψεις του αλλά και τους καρπούς της μακράς του εμπειρίας και τις πιο ουσιαστικές του πίστεις· επιπλέον διαφωτίζει πολλά από τα προβλήματα που αντιμετώπιζε η κοινωνία του τέταρτου αιώνα.

Ο διάλογος στήνεται στην Κρήτη, καθώς αυτοί που συμμετέχουν, τρεις ηλικιωμένοι, βαδίζουν από την Κνωσό προς ένα ιερό σπήλαιο. Είναι ένας

επισκέπτης από την Αθήνα, ένας Σπαρτιάτης, κι ένας Κνώσιος που είναι ένας από δέκα άνδρες που εκλέχτηκαν να διατυπώσουν το σύνταγμα για μια πόλη-κράτος που επρόκειτο να δημιουργηθεί σε μιαν έκταση εγκαταλειμμένης γης. Το καθήκον αυτό δεν αποκαλύπτεται παρά μόνο αφού περάσει το ένα τέταρτο του διαλόγου· από κει και πέρα το τρίο ενδιαφέρεται για τους νόμους που θα κυβερνήσουν τη νέα κοινότητα. Μόνο ένα μικρό μέρος απ' αυτούς δίνονται στη μορφή που θα μπορούσαν να πάρουν ως νομοθετήματα· συνήθως ο Αθηναίος, που δεσπόζει στη συνδιάλεξη, περιγράφει απλώς το περιεχόμενό τους, με περισσότερες ή λιγότερες λεπτομέρειες, παρεμβάλλοντάς τες σε μια πλατιάς κλίμακας έκθεση των σκοπών των νόμων, που τους βλέπει ως αφοσιωμένους στη σταθερότητα της πολιτείας και την ηθική αρετή των πολιτών της.

Λιγοστά χαρακτηριστικά της πολιτείας αυτής μας ελκύουν σήμερα: αυστηρός περιορισμός του πλούτου, και η ίδια εκπαίδευση γι' αγόρια και κορίτσια· άντρες και γυναίκες συμμετέχουν σ' όλες τις ασχολίες. Αλλά όλη η υπηρετική δουλειά ή χειρωνακτική τέχνη, οποιαδήποτε πλήρης αποσχόληση όπως η διδασκαλία σε σχολείο, θα εκτελείται από απόκληρους ξένους ή αυστηρά πειθαρχημένους δούλους. Οι πολίτες φροντίζουν τα αγροκτήματά τους αλλά ξοδεύουν πολύ χρόνο στη στρατιωτική εκγύμναση ή φυσική άσκηση αποβλέποντας στον πόλεμο. Ο ασταμάτητος πόλεμος ανάμεσα στους Έλληνες του τέταρτου αιώνα το κατέστησε σαφές ότι μια πολιτεία πρέπει να υπερασπίζει τον εαυτό της προκειμένου να επιζήσει, αλλά για τον Πλάτωνα ήταν πιο σημαντικό να μπορούσε η εκγύμναση αυτή να αναπτύξει αυτοέλεγχο και αδιαφορία για φυσικές ηδονές και πόνους. Ήταν ενήμερος ότι οι κοινωνίες αλλάζουν, αλλά λυπόταν γι' αυτό· 'η αλλαγή είναι πάντοτε πολύ επικίνδυνη' (797d), κι έτσι κάθε προσπάθεια χρειαζόταν για τον περιορισμό της: 'η παράδοση και οι καλές συνήθειες είναι τα καρφιά [που συγκρατούν] την πολιτεία (793d)· ακόμη και τα παιγνίδια των παιδιών θα πρέπει να σταθεροποιηθούν. Ταξίδια στο εξωτερικό που δεν ήταν απαραίτητα απαγορεύονται, και η λογοτεχνία λογοκρίνεται αυστηρά· αλλά το ονομαζόμενο Νυκτερινό Συμβούλιο, ένα σώμα πενήντα ή περισσότερων που συνεδριάζουν πριν από την αυγή, πληροφορούνται για τις ενέργειες των ξένων χωρών και μπορεί να εισαγάγουν οποιονδήποτε καλό νεωτερισμό που μπορούν να εισηγηθούν. Υπάρχει μια περίπλοκη δομή αρχόντων και επιτροπών για να διατηρούν την τάξη, αλλά εκλέγονται με ένα σύστημα στο οποίο η λαϊκή εκλογή και η χρήση του κλήρου παίζουν ένα γνήσιο ρόλο· οι πολίτες ελέγχονται αυστηρά, αλλά είναι οι ίδιοι που επιβάλλουν τον έλεγχο αυτό.

Ο Πλάτων ως λογοτέχνης

Ο φιλοσοφικός διάλογος μπορεί να υπήρξε επινόηση του Πλάτωνα· ήταν

σίγουρα αυτός που με το παράδειγμά του τον έκανε μια καθιερωμένη λογοτεχνική μορφή· και κανείς ποτέ δεν τον έχει συναγωνιστεί στη χρήση του αυτή. Οι διάδοχοί του στην αρχαιότητα προσπάθησαν να τον κάνουν ένα πλαίσιο για στερεότυπους λόγους, κάποτε αντιθέτοντας τον ένα με τον άλλο, όπως οι διάλογοι των δικηγόρων σ' ένα δικαστήριο, κάποτε εξερευνώντας τις διάφορες όψεις ενός προβλήματος, μια μέθοδο που είχε εγκαινιάσει ο ίδιος ο Πλάτων στο πρώτο μέρος του Συμποσίου. Πραγματικά στα μεταγενέστερα έργα του μείωσε την ποικιλία των μέσων αυτών που δίνουν τόση χάρη στα έργα της προηγούμενης περιόδου· αλλά δεν τα εγκατέλειψε ολότελα, ούτε και παραμελήθηκαν εντελώς από τους συγγραφείς διαλόγων ύστερα απ' αυτόν.

Η επιδεξιότητα του Πλάτωνα στο χειρισμό της γλώσσας θαυμαζόταν και από αρχαίους και από νεότερους. Μπορούσε να γράψει μ' έναν τρόπο που έχει την εμφάνιση ή την ψευδαίσθηση του καθημερινού λόγου των μορφωμένων, χρησιμοποιώντας ένα λεξιλόγιο χωρίς αξιώσεις, πολυάριθμα μόρια και ρεαλιστικά ανακόλουθα. Ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσέας νόμισε ότι βρήκε σ' αυτήν ένα στοιχείο αρχαϊσμού (*Προς Πομπήιον Γεμίνον* 2.4)· αν είχε δίκιο ο Πλάτων μόνο θα μπορούσε να το δικαιολογήσει, επειδή οι χαρακτήρες του ανήκαν σε μια γενιά παλαιότερη από τη δική του. Από το επίπεδο αυτό το ύφος μπορούσε να υψωθεί, κάποτε με ανεπαίσθητες σχεδόν βαθμίδες, σ' έναν ποιητικό πεζό λόγο, όπου το ανυψωμένο λεξιλόγιο, η περίφραση, η μεταφορά, και πάνω απ' όλα η παρομοίωση, έπαιξαν το ρόλο τους. Μερικοί αρχαίοι κριτικοί, από τους οποίους ο Διονύσιος δεν ήταν ο πρώτος, ήταν αντίθετοι σ' αυτό, αποδίδοντας σπουδαιότητα στη συμβατική διάκριση ανάμεσα σε λογοτεχνικά είδη και το ύφος που τους ταίριαζε. Οι κριτικές τους παρατηρήσεις αμβλύνονται από μια διαλείπουσα έλλειψη ευαισθησίας. '*Χρυσοῦς πλοῦτος*' δεν είναι ακριβώς ένα πολύτιμο συνώνυμο για το 'χρυσάφι' (*Νόμοι* 801b, 'Λογγίνος' *Π. ύψ.* 29) αλλά έχει ένα υποτιμητικό άρωμα, και μερικά χωρία του *Φαίδρου* που τα καταδικάζουν ως 'διθυραμβικά' προορίζονταν να προκαλέσουν ένα χαμόγελο. Δεν πρέπει να μεμφθούμε τον Πλάτωνα, επειδή χρησιμοποιεί σχήματα που ταιριάζουν στην ποίηση για να διασκεδάσει τους αναγνώστες του ή να εμπλουτίσει τα νοήματά του αλλά για τις εκζητήσεις που μολύνουν το μεταγενέστερο έργο του, καθώς παίζει με λέξεις για χάρη του παιγνιδιού.

Ένα χτυπητό γνώρισμα του λεξιλογίου του Πλάτωνα είναι η φειδωλή χρήση τεχνικών όρων. Έγραψε Ελληνικά, όχι Ελληνικά φιλοσόφου. Για τη συναγωγή συμπερασμάτων αυτό έχει μειονεκτήματα, αφού η ασάφεια κοινών λέξεων συχνά αφήνει αμφιβολία σχετικά με το τι ακριβώς προσπαθούσε να πει· από την άλλη η ασάφεια, αν αναγνωριζόταν, είναι ένα έξοχο μέσο για

να προκαλέσει τη σκέψη, ένας στόχος συχνά τόσο σπουδαίος γι' αυτόν όσο η μετάδοση των δικών του ιδεών.

Ταυτόχρονα το λεξιλόγιο του Πλάτωνα δεν είναι απλώς εκείνο του συνηθισμένου αττικού λόγου ή της αττικής πρόζας. Αυτό γίνεται πιο αξιοσημείωτο καθώς γινόταν μεγαλύτερος στην ηλικία. Υπάρχουν ποιητικές λέξεις, σύνθετα και παράγωγα που μπορεί να έχει επινοήσει ο ίδιος, και λέξεις που μπορεί να έχει μάθει από μη-αττικούς φίλους ή συγγραφείς (ένα απλό παράδειγμα είναι η φράση *τί μήν;*, που εκφράζει εμφαντική συναίνεση, και μπορεί να την πήρε στη Σικελία). Ο πλούτος αυτός του λεξιλογίου και η έλλειψη επαγγελματικής διαλέκτου είναι δύο αρετές του ύφους που κάνουν την ανάγνωση του Πλάτωνα και εύκολη και ελκυστική ακόμα και στον αρχάριο στη φιλοσοφία.

Η άνεση της ανάγνωσης προάγεται επίσης από τις χτυπητές και αξιομνημόνευτες απεικονίσεις και αναλογίες που ο Πλάτων βρήκε για τις απόψεις του· μια εικόνα από τον κόσμο των αισθήσεων βοηθάει τον αναγνώστη να αντιληφθεί το άυλο. Τα παραδείγματα είναι πολυάριθμα: η σύγκριση της ψυχής με ηνίοχο ο οποίος οδηγεί δυο άλογα που δεν ταιριάζουν (*Φαίδρος* 253c-254e), η προσπάθεια να εξηγήσει το σφάλμα με την εικόνα του κλουβιού (*Θεαίτητος* 197d-200c), ή η σύγκριση του αποτελέσματος της συνδιάλεξης του Σωκράτη προς το μούδιασμα που προξενείται από θαλάσσια νάρκη (*Μένων* 80a). Από την *Πολιτεία* προέρχεται η ιστορία των ανθρώπων που γεννήθηκαν από τη γη με θεϊκή πρόσμιξη χρυσού, αργύρου και χαλκού που απεικονίζει την πραγματικότητα και σπουδαιότητα των γενετικών διαφορών (414d-417b), ή το παράξενο ζώο, μέρος άνθρωπος, μέρος λιοντάρι, μέρος πολυκέφαλο τέρας, που παριστά την ψυχή του ανθρώπου (588c-589b). Ακόμη πιο συχνά δίνει ζωηρά παραδείγματα για να αποτελέσουν χαρακτηριστικά δείγματα γενικεύσεων· αυτά κάνουν τον αναγνώστη να αισθάνεται ότι η φιλοσοφία του είναι σταθερά ριζωμένη στην εμπειρία.

Ένα άλλο κοινό τέχνασμα είναι η εισαγωγή ενός φανταστικού ομιλητή που διατυπώνει ενστάσεις ή εκφράζει απόψεις που οι συνομιλητές του Σωκράτη δεν θα μπορούσαν να διατυπώσουν ή να εκφράσουν ή υποβάλλει μια δυσκολία που ο συνομιλητής ελπίζει ότι μπορεί να υπερπηδηθεί, όπως όταν ο Κέβης στον *Φαίδωνα* βλέπει ότι το επιχείρημα του Σωκράτη μπορεί να απειληθεί από την αναλογία του υφαντή και των πέπλων του με την ψυχή και το σώμα της. Αλλά όταν στον *Κρίτωνα* οι προσωποποιημένοι Νόμοι επιχειρηματολογούν ότι οι πολίτες τους οφείλουν υπακοή μέχρις ότου αλλαχθούν, ο λόγος κερδίζει συναισθηματική υποστήριξη επειδή προέρχεται από μια τόσο σεβαστή πηγή, και στο 10ο βιβλίο των *Νόμων* το επιχείρημα ενάντια στην αθεΐα αποδεικνύεται ότι είναι άμεσης πρακτικής σπουδαιότητας από

το γεγονός ότι κατευθύνεται προς ένα φανταστικό νέο που υιοθέτησε την άποψη του αθεϊστή.

Ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα των πρώιμων διαλόγων ιδιαίτερα είναι η ειρωνεία. Στη στενή έννοια της ελληνικής λέξης *εἰρωνεία* αυτό είναι αυτο-υποτίμηση. Ο 'Σωκράτης' αποποιείται τη γνώση και συχνά ισχυρίζεται ότι βρίσκεται σε αμηχανία ή έχει πτοηθεί από το πρόβλημα που έχει μπροστά του. Όταν στη συνέχεια προχωρεί να βρει έστω και μερική λύση, υπάρχει μια αίσθηση έξαψης, ανακάλυψης και τελικού θριάμβου. Η αρχική αυτή αυτο-υποτίμηση μπορεί να συνδυαστεί με μιαν απόδοση σοφίας ή κάποιας άλλης ικανότητας στο συνομιλητή. Σαφώς ο 'Σωκράτης' πρέπει τότε να εκληφθεί ότι μιλά διφορούμενα, πράγμα που δείχνει ότι κι η δική του αυτο-υποτίμηση δεν πρέπει να εκληφθεί ως εντελώς γνήσια επίσης. Ο συνομιλητής δέχεται με εμπιστοσύνη τις κολακευτικές εκτιμήσεις της ικανότητάς του, κι η αμηχανία του μπορεί να είναι ευχάριστη όταν αποδεικνύεται πηλός στα χέρια του άλλου.

Αν η ειρωνεία γίνει αντιληπτή στην ευρύτερη έννοια του να λέει κανείς με σοβαρότητα κάτι που δεν πρέπει να εκληφθεί σοβαρά, κι αυτό επίσης κάνει την εμφάνισή του. Για παράδειγμα, στην *Πολιτεία* υπάρχει το μαθηματικό μυστήριο που αποφασίζει τον αριθμό που με κάποιο ανεξήγητο τρόπο είναι το κλειδί του σωστού ζευγαρώματος (546a-d), ή η απόδειξη ότι η ζωή του αληθινού βασιλιά είναι 729 φορές πιο ευχάριστη από εκείνη του τυράννου (587e). Ο *Μενέξενος* είναι το πιο προβληματικό από τα έργα του Πλάτωνα. Το μεγαλύτερο μέρος είναι επιτάφιος λόγος, που έχει συντεθεί για να εκφωνηθεί το 386, προς τιμήν των Αθηναίων νεκρών του πολέμου· ακολουθώντας το παραδοσιακό υπόδειγμα σκιαγραφεί και υπερβάλλει τις δόξες της αθηναϊκής ιστορίας ως το έτος εκείνο και τελειώνει με προτροπές στους ζωντανούς να είναι άξιοι της κληρονομιάς τους. Αλλά το διάλογο που περικλείει τον θέτει στο στόμα του Σωκράτη, που ισχυρίζεται ότι μόλις τον είχε ακούσει από τη φιλενάδα του Περικλή Ασπασία. Ο ιστορικός Σωκράτης πέθανε το 399· τι επεδίωκε ο Πλάτων; Το να πούμε ότι παρωδούσε τους ρήτορες δεν είναι εντελώς ικανοποιητικό. Υπάρχει αναμφίβολα εκεί παρωδία, και στην ύλη και στο ύφος, παρόλο που πρόκειται να εμπιστευθεί κανείς το κείμενο του Κικέρωνα, δεν προσέχτηκε στην αρχαιότητα: ο λόγος στην εποχή του απαγγελλόταν κάθε χρόνο στην Αθήνα (*Orator* 151), και το τελευταίο του μέρος δεν περιέχει παρά θαυμάσια, συμβατικά, αισθήματα. Ίσως ο Πλάτων ήθελε να εισηγηθεί ότι τα θαυμάσια αισθήματα ήταν κούφια αν συστήνονταν με ψεύδη και κολακεία. Ο φιλόσοφος πρέπει να απομακρυνόταν από τις μεθόδους του ρήτορα, και η αναμφίβολη ειρωνεία του εισαγωγικού διαλόγου θα πρέπει να αποσκοπούσε στο να κάνει τους πιο ευφυείς αναγνώστες να

αντιμετωπίζουν το λόγο με κριτική περίσκεψη.

Ο αναγνώστης του Πλάτωνα, αν νοιάζεται για την αλήθεια, δεν θα έπρεπε ποτέ να ξεχνά την κριτική περίσκεψη. Ο 'Σωκράτης' δεν είναι ο Σωκράτης, αλλά δεν είναι και ο Πλάτων· ακόμη και στους μεταγενέστερους διαλόγους, όπου το πιο μεγάλο μέρος απ' ό,τι λέει θα είχε την πλήρη έγκριση του Πλάτωνα, μπορεί να δηλώνει αυτό που ο τελευταίος γνώριζε ότι ήταν φαντασιώσεις, ή από την άλλη μπορεί να μην αποκαλύπτει ή ακόμη να κάνει υπαινιγμό στα βάθη της πλατωνικής σκέψης. Ο αναγνώστης που είναι ετοιμασμένος να παραβλέψει τέτοια προβλήματα μπορεί τουλάχιστο να απολαύσει τη μαγεία της γραφής καθώς η συνδιάλεξη παίρνει καινούργιες και απροσδόκητες τροπές, καθώς το χιούμορ εναλλάσσεται με τη σοβαρότητα, και η ανυψωμένη γλώσσα με την ιδιωματική. Θα μπει στον φανταστικό κόσμο ενός ποιητή, παράξενο κι όχι οικείο από μερικές απόψεις, ωστόσο ελκυστικό, προσιτό και γεμάτο ευχαρίστηση.

16
ΡΗΤΟΡΙΚΗ

1. ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗΣ ΡΗΤΟΡΙΚΗΣ

Ο λόγος εμφανίζεται στην ελληνική λογοτεχνία από την πρώτη αρχή ως χαρακτηριστικό γνώρισμα της ελληνικής ζωής. Οι συζητήσεις στο Α και Β της *Ιλιάδας*, η πρεσβεία στο Ι της *Ιλιάδας*, κι η παθητική έκκληση του Πριάμου στο Ω της *Ιλιάδας* συχνά αναφέρονταν από μεταγενέστερους ρητοροδιδασκάλους, ενώ η σύγκριση στην *Ιλιάδα* (Γ 212-24) της ρητορικής ικανότητας του Οδυσσέα και του Μενέλαου δείχνει μια κριτική συναίσθηση του ύφους και της εκφώνησης στην αυγή της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Οι ποιητές συνέχισαν να περιλαμβάνουν λόγους στα έργα τους. Σημαντικοί σταθμοί της ιστορίας της ρητορικής είναι ο ομηρικός *Ύμνος εις Ερμήν*, που προφανώς έχει το πρώτο παράδειγμα (στ. 265) του επιχειρήματος της πιθανότητας, το κυριότερο λογικό εργαλείο της ελληνικής ρητορικής, και η σκηνή της δίκης στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου που αντανακλά δικαιική διαδικασία στην Αθήνα ακριβώς πριν από την εμφάνιση της έντεχνης ρητορείας.

Στο δεύτερο μισό του πέμπτου αιώνα η ρητορική έγινε δικαιωματικά λογοτεχνικό είδος. Έχουμε λόγους από τον Γοργία, Αντιφώντα και Ανδοκίδη και μαρτυρίες από τον Θουκυδίδη, Αριστοφάνη, Πλάτωνα και άλλους συγγραφείς. Ωστόσο για να αντιληφθούμε την έντεχνη ρητορεία είναι αναγκαίο να ανασκοπήσουμε πρώτα τον αναπτυσσόμενο ρόλο του δημόσιου λόγου στην πολιτική και πνευματική ζωή του πέμπτου αιώνα[1].

Και η ελληνική ρητορική θεωρία και οι ενσυνείδητες τεχνικές της ρητορικής φαίνεται ότι είναι προϊόν της δημοκρατίας όπως αναπτύχθηκε στην Αθήνα μετά τους Περσικούς πολέμους, ιδιαίτερα μετά τις μεταρρυθμίσεις του Εφιάλτη (462 π.Χ.), και στις Συρακούσες όταν η δημοκρατία αντικατέστησε

1. Γενικές συζητήσεις είναι εκείνες του Blass (1887) I 1-46, Jebb (1893) I cvi-cxxxiii, Navarre (1900) 3-77 και Kennedy (1963) 26-70.

την τυραννία (467 π.Χ.). Σύμφωνα με την παράδοση[1], η ρητορική 'επινοήθηκε' από έναν Σικελό που λεγόταν Κόρακας και δίδαξε τους Συρακουσίους, οι οποίοι ήταν μπλεγμένοι σε δικαστικούς αγώνες στα δημοκρατικά δικαστήρια, πώς να επιχειρηματολογούν από τις πιθανότητες της θέσης τους. Τον ακολούθησε ο Τεισίας, που μπορεί να συνέθεσε ένα μικρό ρητορικό εγχειρίδιο που εξηγούσε με παραδείγματα την επιχειρηματολογία αυτού του είδους κι έδινε εξηγήσεις πώς να παρουσιάζει κανείς τα γεγονότα και την απόδειξη αποτελεσματικά σε μια απλή τυποποιημένη δομή. Η δομή αυτή έδινε τα τέσσερα συνήθη μέρη του κλασικού δικανικού λόγου: *προοίμιον*, ή εισαγωγή, που σκόπευε να εξασφαλίσει την προσοχή, το ενδιαφέρον και την καλή θέληση των ενόρκων· *διήγησις*, που παρουσίαζε το πλαίσιο και τα γεγονότα με μια σαφή και γρήγορη περίληψη· *πίστις*, ή απόδειξη του ισχυρισμού του ομιλητή· και *επίλογος*, ή κατάληξη, όπου ο λόγος ανακεφαλαιώνεται και συχνά γίνεται προσπάθεια να κεντριστούν τα συναισθήματα των ενόρκων υπέρ του ομιλητή. Αν και η επιχειρηματολογία μπορεί να αντλήσει τις προτάσεις της από την κατάθεση των μαρτύρων ή άλλη άμεση μαρτυρία, είναι χαρακτηριστικό της ελληνικής ρητορικής ότι προτιμά επιχειρήματα βασισμένα στην πιθανότητα της ανθρώπινης συμπεριφοράς: για να πάρουμε το παραδοσιακό παράδειγμα[2], ένας μικρόσωμος άντρας που κατηγορείται ότι άρχισε έναν καυγά θα έφερνε το επιχείρημα ότι είναι απίθανο ότι θα άρχιζε αυτός το επεισόδιο ενάντια σ' έναν πιο μεγαλόσωμο και πιο δυνατό άντρα. Νωρίς έγινε αντιληπτό ότι υπάρχει ένα αντεπιχείρημα για τον πιο εύσωμο άντρα που μπορεί να το ισχυριστεί ότι δηλ. είναι απίθανο ότι θα άρχιζε οτιδήποτε όταν, εξαιτίας των σωματικών του διαστάσεων, θα κατηγορούνταν αμέσως ότι άρχισε τον καυγά. Αυτού του είδους η επιχειρηματολογία φαίνεται ότι συγκινούσε τους Έλληνες ως κατά βάση λογική. Συνδέει μια ειδική ευκαιρία στη φύση του ανθρώπου και της κατάστασής του και μπορεί να μετατραπεί σ' ένα σύστημα που μπορεί να διδαχθεί, να μαθευτεί και να εφαρμοστεί. Αντίστροφα, οι Έλληνες είχαν την τάση να δυσπιστούν στην κατάθεση μαρτύρων ή εγγράφων, πρωτίστως γιατί αυτά μπορούσαν συχνά να εξασφαλιστούν με βία ή δωροδοκία.

Ένα χαρακτηριστικό της ελληνικής δημοκρατίας, ιδιαίτερα στην Αθήνα, ήταν η υπόθεση ισότητας σύμφωνα με την οποία ο καθένας θα έπρεπε να μιλά για λογαριασμό του στο δικαστήριο. Αν ένα πρόσωπο που δεν είχε εμπειρία να μιλά δημόσια κατηγορούνταν για ένα έγκλημα ή προσδοκούσε να εμπλακεί σε δικαστικό αγώνα, είχε βασικά τρεις επιλογές: μπορούσε να μελετήσει το σύστημα (*τέχνη*) ενός ρητοροδιδασκάλου, όπως ο Τεισίας ή των

1. Πβ. Radermacher (1951) 11-35.
2. Πβ. Πλάτ., *Φαίδρος* 263bd κ.ε. και Αριστ., *Ρητ.* 2.1402a17 κ.ε.

πολυάριθμων διαδόχων του, είτε προσωπικά είτε μέσω της αγοράς ενός γραπτού αντιγράφου ενός εγχειριδίου, που ονομαζόταν επίσης *τέχνη*· ή μπορούσε να στραφεί σ' έναν επιδέξιο *λογογράφο* και να αγοράσει απ' αυτόν ένα λόγο ή μέρος ενός λόγου που μπορούσε στη συνέχεια να τον αποστηθίσει και να προσπαθήσει να τον εκφωνήσει ο ίδιος· ή μπορούσε να εμφανιστεί και να προσπαθήσει να ψελλίσει κάποια εξήγηση όσο καλά θα του ήταν δυνατό κι ύστερα να φέρει ένα *συνήγορο* ή δικηγόρο, είτε ένα φίλο ή σε μερικές περιπτώσεις έναν επαγγελματία ρήτορα, που τότε έδινε μαρτυρία για τον χαρακτήρα του και πρόβαλλε επιχειρήματα για λογαριασμό του. Αν ο διάδικος ήταν ανήλικος, ξένος, ή γυναίκα, αυτός ή αυτή δεν έχει άλλη εκλογή παρά να εμπιστευτεί την όλη υπόθεση σ' ένα συνήγορο. Κάποτε υπήρχε ένας συμπληρωματικός λόγος (*ἐπίλογος*), ένας σύντομος λόγος που λεγόταν από ένα φίλο ύστερα από το λόγο του διαδίκου. Προφανώς οι δυνατότητες αυτές ήταν ικανές για διάφορους συνδυασμούς[1], αλλά ο επαγγελματίας λογογράφος σπάνια αναπτύχθηκε, όπως θα ανέμενε ένας νεότερος παρατηρητής, σ' έναν επαγγελματία νομικό σύμβουλο. Θα πρέπει να υποδειχθεί ότι το έργο του λογογράφου ήταν δυνατό κυρίως επειδή τα πιο πολλά γεγονότα μιας υπόθεσης φανερώνονταν και η μαρτυρία καταγραφόταν σε μια προκαταρκτική ακρόαση ενώπιον ενός άρχοντα. Ό,τι άκουε το δικαστήριο των ενόρκων και ό,τι προμήθευε ένας λογογράφος, ήταν ένας λόγος με την επιλογή και διευθέτηση της μαρτυρίας αυτής για τα καλύτερα συμφέροντα του διαδίκου. Υπήρχε κάποια αντεξέταση[2] χωρίς καμιά κατεύθυνση από το δικαστή ή σύσκεψη των ενόρκων. Ο καθένας ψήφιζε μυστικά βασιζόμενος στην εντύπωση που αποκόμισε από τους δύο ομιλητές.

Ένα διακριτικό γνώρισμα των Αθηναϊκών ορκωτών δικαστηρίων ήταν το μέγεθός τους, με κατώτατο όριο 201 ενόρκους, με συχνά 501 ενώ μεγαλύτεροι αριθμοί ενόρκων δεν ήταν ανήκουστοι[3]. Ένα δημοκρατικό ακροατήριο αυτού του μεγέθους, χωρίς εξειδικευμένη νομική άσκηση ή ενδιαφέρον, ενθάρρυνε την ανάπτυξη της ρητορικής που έχει μεγαλύτερη έμφαση στην παρουσίαση του χαρακτήρα ή τη διέγερση συναισθημάτων παρά στο τεχνικό επιχείρημα για τις λεπτομέρειες του νόμου. Τέτοια ρητορική ήταν από τη φύση της έντεχνη και η εμφάνισή της ως λογοτεχνικής μορφής δεν είναι έτσι εκπληκτική. Η έντεχνη δικανική ρητορική είχε το συμβουλευτικό της πανομοιότυπο

1. Ο Lavency (1964) εξετάζει λεπτομερώς τους ρόλους του λογογράφου, του *συνηγόρου* και του πελάτη τον 5ο και 4ο αι. π.Χ.

2. Στο τέλος του πέμπτου και τις αρχές του τετάρτου αιώνα ένας διάδικος επιμένει κάποτε στο δικαίωμα να κάνει ερωτήσεις στον αντίπαλό του, πβ. Πλάτ., *Απολογία* 24c· Λυσίας 12.25 και 22.5.

3. Πβ. Bonner και Smith (1930) I, 223 κ.ε.

στους λόγους της δημοκρατικής εκκλησίας του δήμου. Αν και άλλες πολιτείες μιμούνταν την Αθηναϊκή δημοκρατία, είναι φανερό ότι η καλλιτεχνική, έντεχνη ρητορεία, δικανική και συμβουλευτική, ήταν φαινόμενο αθηναϊκό. Ακόμη και οι Συρακούσες δεν συνέχισαν μια σημαντική παράδοση μετά τους χρόνους του Τεισία.

Ο Αριστοτέλης και οι διάδοχοί του διαιρούν τη ρητορική σε τρία είδη: *συμβουλευτική*, που βασικά ενδιαφερόταν να προβλέπει τη σκοπιμότητα μιας μελλοντικής δράσης· *δικανική*, που βασικά ενδιαφερόταν για τον προσδιορισμό της δικαιοσύνης σχετικά με μια πράξη του παρελθόντος· και *επιδεικτική*, τη ρητορική του επαίνου και της μομφής ή της σοφιστικής επίδειξης, που συχνά απαγγελλόταν σε δημόσια τελετή (*πανήγυρις* απ' όπου 'πανηγυρικός'). Η επιδεικτική ρητορική του πέμπτου αιώνα αντιπροσωπεύεται σήμερα από το *Ελένης Εγκώμιον* και τον *Υπέρ Παλαμήδους*[1] του Γοργία και από αποσπάσματα των άλλων λόγων του που αναφέρονται από μεταγενέστερους συγγραφείς. Οι πιο πολλοί επιδεικτικοί λόγοι δεν είχαν συντεθεί για ειδικές περιπτώσεις, αλλά απαγγέλθηκαν από τον σοφιστή σαν επίδειξη, ίσως με διάφορες μορφές σε διάφορους χρόνους. Μερικοί ασχολούνταν με σοβαρά προβλήματα, αλλά άλλοι ήταν *παίγνια,* δηλ. παιχνίδια του νου, όπου η ψυχαγωγία συνδυαζόταν με μια έκθεση επιχειρήματος και ύφους. Η έκδοση και η κυκλοφόρηση των λόγων ως λογοτεχνικών κειμένων ίσως σκόπευε να διαφημίσει τις ικανότητες του σοφιστή και να προμηθεύσει τους μαθητές του με πρότυπα της τεχνικής του. Έτσι στον Πλάτωνα βρίσκουμε τον Φαίδρο να μελετά το κείμενο ενός *παιγνίου* γραμμένου από τον Λυσία. Ανάμεσα στους λόγους του Γοργία ήταν ένας *επιτάφιος,* μια από τις πιο χαρακτηριστικές των αθηναϊκών ρητορικών μορφών. Πραγματικοί λόγοι αυτού του είδους προορίζονταν για εκφώνηση όχι στην κηδεία ενός ατόμου, όπως συμβαίνει με τους ρωμαϊκούς και χριστιανικούς επικηδείους, αλλά σε ετήσιες δημόσιες κηδείες γι' αυτούς που έπεσαν στη μάχη την προηγούμενη χρονιά. Η μορφή ίσως επινοήθηκε νωρίς τον πέμπτο αιώνα και χρησίμευε ως μια περίβλεπτη έκφραση των αθηναϊκών πατριωτικών μύθων, συνήθως καταταγμένων σε χρονολογική σειρά, κι ακολουθούνται από μια παρηγοριά. Ο πιο ονομαστός τέτοιος λόγος είναι φυσικά αυτός που αποδίδεται από τον Θουκυδίδη στον Περικλή, αλλά ένα πιο τυπικό δείγμα είναι ο δεύτερος λόγος που βρίσκεται ανάμεσα στα έργα του Λυσία, που η σύνθεσή του έγινε νωρίς τον τέταρτο αιώνα. Μια άλλη χαρακτηριστική επιδεικτική μορφή διευκρινίζεται από τον αποσπασματικό *Ολυμπικό* του Γοργία, μια πρώιμη έκφραση εκείνου του Πανελλήνιου αισθήματος που θα αναπτυσσόταν εκτενώς στους λόγους του Ισοκράτη τον τέταρτο αιώνα. Όπως σημειώσαμε στη συζήτηση για τους σοφιστές, το φανταχτερό πεζό ύφος του

1. Πβ. παραπάνω, κεφ. 14· Radermacher (1951) 52-66· Sprague (1972) 40-63.

Γοργία έδωσε μια μόνιμη σφραγίδα στην επιδεικτική ρητορεία και άσκησε κάποια επιρροή και στις άλλες εκδηλώσεις της ρητορικής πρόζας.

Αντιφών

Η δικανική ρητορική πριν από το 404 π.Χ. αντιπροσωπεύεται καλύτερα σήμερα από έξι έργα του Αντιφώντα, γνωστού στην ιστορία ως αρχηγού της ολιγαρχικής Επανάστασης του 411 π.Χ., πράγμα που του κόστισε τη ζωή. Ο Θουκυδίδης τον περιγράφει ως τον πραγματικό νου πίσω από την κίνηση αυτή και ως έναν εξέχοντα ρήτορα, που ωστόσο έμεινε στην αφάνεια επειδή ήταν ύποπτος στον *δήμο* για την εξυπνάδα του, 'ο σύμβουλος που ήταν ο πιο ικανός για να βοηθήσει όσους ήταν μπλεγμένοι σε αγώνες, και στα δικαστήρια και στη συνέλευση' (8.68). Ήταν έτσι ένας λογογράφος, του είδους που περιγράφτηκε παραπάνω, κάνοντας χρήση αναμφίβολα της 'βοήθειάς' του με τρόπο που να αυξάνει την πολιτική του υποστήριξη. (Είναι δυνατό, αλλά όχι βέβαιο, ότι ο Αντιφών ο ρήτορας είναι το ίδιο πρόσωπο με τον Αντιφώντα 'το σοφιστή', το συγγραφέα του *Περί αληθείας*)[1]. Σώζονται τρεις από τους λόγους του Αντιφώντα γραμμένοι για ανθρωποκτονίες (οι *λόγοι* 1,5 και 6). Οι αιτίες για τη διάσωση και τη 'δημοσίευση' αυτών και των επόμενων δικανικών λόγων μπορούν μόνο να εικασθούν: ίσως ο Αντιφών επιθυμούσε ο ίδιος να διαφημίσει την ικανότητά του ως λογογράφου· ίσως αυτός ή κάποιος άλλος επιθυμούσε να προμηθεύσει τους σπουδαστές της ρητορικής με πρότυπα· ή ίσως η διατήρηση μερικών λόγων οφείλεται στους πελάτες που τους αγόρασαν και τους φύλαξαν.

Όσον αφορά το περιεχόμενο και την τεχνική, η πιο σημαντική μορφή των λόγων του Αντιφώντα είναι η προφανής σύγκρουση ανάμεσα στην άμεση μαρτυρία και την επιχειρηματολογία, ό,τι επρόκειτο αργότερα ο Αριστοτέλης να αποκαλέσει άτεχνες και έντεχνες αποδείξεις. Ο Αντιφών μπορεί εξίσου να κάνει χρήση της μαρτυρίας ή να επιχειρηματολογήσει εναντίον της[2]. Αν και από την άποψη ενός νεότερου αναγνώστη πολλά πραγματικά και νομικά ζητήματα μένουν αναπάντητα, στις περιορισμένες περιοχές με τις οποίες ασχολούνται οι λόγοι δείχνουν σημαντική ευφυία. Στον πρώτο λόγο, δίωξη μιας μητριάς με την κατηγορία ότι φαρμάκωσε τον πατέρα του ομιλητή λίγο νωρίτερα, το κεντρικό επιχείρημα εμπλέκει την άρνηση των εναγομένων να επιτρέψουν να βασανιστούν οι δούλοι του σπιτικού, ο μόνος τρόπος που μπορούσαν να δώσουν μαρτυρία σύμφωνα με το αττικό δίκαιο. Αυτό εκλαμβάνεται ότι αποδεικνύει πως οι εναγόμενοι δεν θέλουν να φανεί η αλήθεια. Στον έκτο λόγο ο ομιλητής, που είχε διατελέσει *χορηγός*, κατηγορείται ως

1. Πβ. Sprague (1972) 108-11.   2. Πβ. Solmsen (1931).

υπεύθυνος για το θάνατο ενός από τα παιδιά στο χορό του· χρησιμοποιεί το αντίθετο επιχείρημα, ότι δηλ. η παράλειψη των αντιπάλων να επωφεληθούν μιας προσφοράς να επιτρέψουν αντεξέταση και βασανισμό [των μαρτύρων] δείχνει την αδιαφορία τους προς την αλήθεια. Ο πιο εκτενής, ο πιο ζωηρός, και ίσως ο καλύτερος λόγος είναι ο πέμπτος, *Περί του Ηρώδου φόνου*. Εδώ πάλι ο ομιλητής προσπαθεί να εξουδετερώσει τη μαρτυρία, στην περίπτωση αυτή δύο μάρτυρες και μία επιστολή.

Οι τρεις αυτοί λόγοι πρέπει ίσως να χρονολογηθούν στην περίοδο ανάμεσα στο 420 και 413 π.Χ., αν και στην κάθε περίπτωση η μαρτυρία είναι αντιφατική[1]. Σίγουρα φαίνεται ότι προορίζονταν για εκφώνηση σε πραγματικές δίκες, αλλά δεν γνωρίζουμε την έκβαση. Τα άλλα τρία σωζόμενα έργα (*Λόγοι* 2-4) λέγονται 'Τετραλογίες'· η καθεμιά αποτελείται από δύο σύντομους λόγους για την κατηγορία και δύο για την υπεράσπιση σε μιαν υπόθεση ανθρωποκτονίας. Δεν υπάρχουν ονόματα ή άλλες ταυτίσεις και οι λόγοι πιθανώς προορίζονταν ως πρότυπα χειρισμού τριών περιπτώσεων που ενδιέφεραν. Στην πρώτη το κυριότερο ενδιαφέρον είναι η χρήση του επιχειρήματος της πιθανότητας υπέρ και εναντίον του 'εχθρού' ενός ανθρώπου που βρέθηκε δολοφονημένος στο δρόμο. Στη δεύτερη και τρίτη το ζήτημα είναι της νομικής ευθύνης μάλλον παρά του γεγονότος, για παράδειγμα στη 2η Τετραλογία το θέμα είναι η ευθύνη για το θάνατο ενός παιδιού που τρέχει στην τροχιά του ακοντίου σ' ένα γυμνάσιο. Ο Πλούταρχος (*Περικλ.* 36.3) αναφέρει ότι ο Περικλής και ο Πρωταγόρας είχαν συζητήσει μια τέτοια περίπτωση. Οι Τετραλογίες διαφέρουν κάπως στο ύφος, τη δομή, και την επεξεργασία από τους άλλους τρεις λόγους του Αντιφώντα και η γνησιότητά τους έχει αμφισβητηθεί. Ωστόσο μια πιθανή απάντηση είναι ότι είναι γνήσιες, αλλά ως προς το χρόνο σύνθεσης σημαντικά προγενέστερες, δυνατόν μάλιστα να είναι τόσο πρώιμες όσο το τέλος της δεκαετίας του 440[2].

Οι εκδότες των ελληνιστικών χρόνων συχνά ταξινομούσαν τα έργα των ρητόρων με βάση το νομικό είδος. Έτσι πληροφορούμαστε ότι οι σωζόμενοι λόγοι του Αντιφώντα είναι μέρος μιας συλλογής δεκαπέντε λόγων σε δίκες ανθρωποκτονίας. Ο Καικίλιος από την Καλή Ακτή, ένας ρητοροδιδάσκαλος του πρώτου αιώνα π.Χ., δεχόταν τη γνησιότητα αυτών και επιπλέον είκοσι λόγων σε άλλα είδη υποθέσεων. Ο καλύτερα γνωστός ήταν αναμφίβολα εκείνος για την υπεράσπιση του ίδιου του Αντιφώντα το 411 π.Χ., που τόσο θαυμαζόταν από τον Θουκυδίδη (8.68). Έχουμε ό,τι φαίνεται να είναι λιγοστοί στίχοι απ' αυτόν, που διατηρήθηκαν σ' έναν πάπυρο της Γενεύης, όπου ο ρήτορας επιχειρηματολογεί δυναμικά ότι η ολιγαρχική επανάσταση δεν τον ενδιέφερε προσωπικά αλλά δεν είναι βέβαιο πώς αυτό σχετιζόταν με το επι-

1. Πβ. Dover (1950) 44-60. 2. Πβ. Zuntz (1949) 100-3.

χείρημα του λόγου στο σύνολό του.

Αν και ο Αντιφών ιστορικά και στην ανάπτυξη της ρητορικής τεχνικής είναι σημαντικός, έχει επίσης λογοτεχνική σημασία. Από την άποψη των μεταγενεστέρων αυτός και ο Θουκυδίδης, ο νεότερος σύγχρονος (και σύμφωνα με την παράδοση μαθητής του), δημιούργησαν τον λογοτεχνικό αττικό πεζό λόγο, που θα οδηγούσε στα καλλιτεχνικά επιτεύγματα του Πλάτωνα, του Ισοκράτη και του Δημοσθένη και ολόκληρη την παράδοση της αττικής ευγλωττίας όπως επέζησε διαμέσου της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και ακόμη της βυζαντινής περιόδου. Πιθανόν ό,τι συνέβη πραγματικά ήταν μια πράξη σύνθεσης: το ύφος και οι ιδέες του Γοργία και άλλων σοφιστών και ίσως των Ιώνων ιστορικών και φιλοσόφων ενώθηκαν, κάτω από την επίδραση της αθηναϊκής ευφυίας, με τη γλώσσα του λαού της Αττικής. Το πλαίσιο ήταν η ένταση ανάμεσα στους δημοκρατικούς και τους ολιγαρχικούς με τη συνεχιζόμενη ανάγκη για πειστική έκθεση και επίσης οι αυξανόμενοι δικαστικοί αγώνες στα δικαστήρια κάτω απο δημοκρατικές συνθήκες που έχουμε περιγράψει. Η καλλιτεχνική σημασία της ανάπτυξης αναγνωρίστηκε σαφώς από τους Έλληνες κριτικούς όπως ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσέας που άρχισε την ιστορία του πεζού λόγου με τον Αντιφώντα και τον Θουκυδίδη, που αναφέρονται μαζί ως τα παραδείγματα του 'αυστηρού' ύφους. Το αυστηρό ύφος, λέει ο Διονύσιος,

> επιθυμεί οι χωριστές του λέξεις να είναι με ασφάλεια στερεωμένες και να έχουν δυνατές θέσεις, σε τρόπο που η καθεμιά να μπορεί να φαίνεται ευδιάκριτα· επιθυμεί οι προτάσεις του να χωρίζονται καλά η μια από την άλλη με αισθητές παύσεις. Είναι πρόθυμο να δεχθεί συχνά τραχείς και άμεσα συγκρουόμενους ήχους, όπως συμβαίνει σε βάσεις λίθων σε αχαμνές λιθουργίες, όπου οι πέτρες δεν τετραγωνίστηκαν ή δεν ξύστηκαν για να εφαρμόζουν η μια με την άλλη, αλλά δείχνουν κάποια αμέλεια και έλλειψη προνοητικότητας. Αρέσκεται, κατά κανόνα, να επιμηκύνεται με μεγάλες λέξεις σημαντικού πλάτους... Σε ολόκληρες προτάσεις δείχνει τις τάσεις αυτές όχι λιγότερο δυνατά... Το θέλει να φέρουν την σφραγίδα της φύσης μάλλον παρά της τέχνης, και να διεγείρει τα συναισθήματα μάλλον παρά να αντικατοπτρίζει τον χαρακτήρα... Είναι ιδιόμορφο στις εικόνες, φειδωλό σε συνδέσμους, κάθε άλλο παρά ανθηρό· είναι αγέρωχο, άμεσο, περιφρονεί την κομψότητα, έχει για ομορφιά το αρχαϊκό του ύφος και το ατημέλητο[1].

Η συμβουλευτική ρητορική του πέμπτου αιώνα είναι λιγότερο καλά γνωστή από την επιδεικτική ή τη δικανική. Έχουμε μόνο τα πιο σύντομα αποσπάσματα της αρχικής ευγλωττίας του Περικλή, Νικία, ή Αλκιβιάδη, κι έτσι γνωρί-

1. Διον. Αλικ., *Περί συνθ. ον.* 22.

ζουμε την πολιτική ρητορεία της Αθήνας κυρίως από τους λαμπρούς λόγους με τους οποίους ο Θουκυδίδης διαφωτίζει τις σελίδες της ιστορίας του[1]. Μερικοί λόγοι στον Σοφοκλή ή Ευριπίδη όταν συσχετισθούν με τον Θουκυδίδη και με ό,τι λένε οι αρχαίοι κριτικοί δείχνουν ιδιότητες που θα μπορούσαμε να εικάσουμε από τον Γοργία και τον Αντιφώντα: μια αίσθηση δομής, προσαρμογή των κοινών τόπων σε ποικίλο περιεχόμενο, μεγαλύτερη έμφαση στο πάθος παρά στο ήθος, αγάπη για την αντίθεση, το επιχείρημα της πιθανότητας, χρησιμοποίηση ιδεών που αναπτύχθηκαν από τους σοφιστές και των πατριωτικών παραδόσεων της Αθήνας[2]. Η διάσωση και η δημοσίευση της συμβουλευτικής ρητορείας δεν γινόταν κανονικά μέχρι τα μέσα του τέταρτου αιώνα όταν χρησιμοποιήθηκε για τη δημιουργία ενός είδους λογοτεχνίας των φυλλαδίων. Ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσέας αναφέρει ένα απόσπασμα από ένα λόγο του Θρασύμαχου από τη Χαλκηδόνα κι ένα μεγαλύτερο απόσπασμα από λόγο που έγραψε ο Λυσίας για κάποιον ομιλητή στην εκκλησία του δήμου το 403[3], αλλά κατά τα άλλα η πιο καλή μας μαρτυρία για τη συμβουλευτική ρητορεία του τέλους του πέμπτου και του πρώιμου τέταρτου αιώνα βρίσκεται στα έργα του Ανδοκίδη.

Ανδοκίδης

Ο Ανδοκίδης γεννήθηκε πιθανόν λίγο πριν από το 440 π.Χ. από αριστοκρατική οικογένεια. Το σημαντικότερο επεισόδιο της σταδιοδρομίας του ήταν η αλλόκοτη βεβήλωση των μυστηρίων και ο ακρωτηριασμός των ερμών στην Αθήνα τις παραμονές της αναχώρησης της Σικελικής εκστρατείας το 415 π.Χ. Σύμφωνα με τη δική του ομολογία είχε κάποια γνώση του επεισοδίου των ερμών, αν και αρνείται ότι συμμετέσχε προσωπικά. Για να σώσει τη ζωή του πατέρα του, μπλεγμένου στην υπόθεση των μυστηρίων, ισχυρίζεται ότι έγινε μάρτυρας κατηγορίας ενάντια στους συνενόχους του. Αυτό οδήγησε στην εξορία του από το 415 μέχρι το 403, κυρίως στην Κύπρο, αλλά επέστρεψε για λίγο το 411 και πάλι αργότερα, ίσως το 409/8, όταν απέτυχε να ξανακερδίσει τα πολιτικά του δικαιώματα εκφωνώντας μπροστά στην εκκλησία του δήμου το λόγο *Περί της εαυτού καθόδου*, που σώζεται ακόμη. Η γενική αμνηστία μετά την εκδίωξη των Τριάκοντα έκανε δυνατή την επιστροφή του, αλλά συνέχισε να καταδιώκεται από προσωπικούς και πολιτικούς εχθρούς και αναγκάστηκε να υπερασπιστεί τον εαυτό του πάλι το 399, τη χρονιά της δίκης του Σωκράτη. Ο έκτος λόγος στο λυσιακό σώμα προφανώς

1. Πβ. Stadter (1973).

2. Για μια απόπειρα ανασύνθεσης του ύφους που ίσχυε τον πέμπτο αιώνα πβ. Finley (1938).

3. Πβ. Radermacher (1951) 73-4 και Λυσίας 34.

αποτελεί μέρος της κατηγορίας. Ο Ανδοκίδης απάντησε με τον καλύτερο λόγο του, *Περί των μυστηρίων*[1]. Ένας τρίτος λόγος ασχολείται με μια πρεσβεία στη Σπάρτη το 392/1. Ήταν αποτυχία και οδήγησε στη δεύτερή του εξορία, στη διάρκεια της οποίας εξαφανίζεται από την ιστορία. Ένας τέταρτος λόγος που αποδίδεται στον Ανδοκίδη φιλοδοξεί να είναι μια επίθεση ενάντια στον Αλκιβιάδη σε μια συνέλευση της εκκλησίας του δήμου το 415, αλλά πιθανόν είναι πολιτικό φυλλάδιο ή λογοτεχνική άσκηση κάπως μεταγενέστερης χρονολογίας και άγνωστης πατρότητας.

Η κυριότερη σημασία του Ανδοκίδη είναι ως πηγής ενός αυτόπτη για μια πολύ ενδιαφέρουσα περίοδο της αθηναϊκής ιστορίας. Ωστόσο μας εφοδιάζει με τα πιο πρώιμα δείγματα λόγων [που εκφωνούνταν] μπροστά στην εκκλησία του δήμου, και σε ύφος και τεχνική αποτελεί έντονη αντίθεση με τον Αντιφώντα. Σίγουρα άκουσε τους σοφιστές και ρητοροδιδασκάλους και κάποτε προσπαθεί να μιμηθεί τα γοργίεια σχήματα μάλλον βάναυσα, αλλά συνήθως η γλώσσα του απεικονίζει τι θα ήταν ο γνήσιος αττικός πεζός λόγος αν δεν υπήρχαν οι σοφιστές. Η δομή [των λόγων του] κι η επιχειρηματολογία του δεν είναι προϊόντα των ρητορικών σχολών, αλλά έμαθε από την πρακτική να χειρίζεται το υλικό του αποτελεσματικά. Ο λόγος *Περί των μυστηρίων* είναι μια πειστική υπεράσπιση από έναν έξυπνο άνθρωπο ευρείας μόρφωσης. Περιέχει εντυπωσιακή αφήγηση και μια λεπτή συναισθηματική εκτενή αγόρευση, που στο σύνολό της συσκοτίζει τα πολιτικά ελατήρια της συνωμοσίας και οποιαδήποτε πραγματική εμπλοκή από τον ομιλητή.

Η ρητορική επρόκειτο να γίνει ένα από τα πιο μεγάλα καλλιτεχνικά επιτεύγματα της ελληνικής λογοτεχνίας. Οι ρήτορες του πέμπτου αιώνα, όπως ο Γοργίας, ο Αντιφών και ο Ανδοκίδης, συνέβαλαν στην κομψότητα του ύφους, τη δύναμη της σκέψης και τη λεπτότητα του περιεχομένου. Είναι πιθανόν ότι χωρίς αυτούς ο Λυσίας (του οποίου το πιο ώριμο έργο πέφτει στο τέλος του πέμπτου αιώνα), ο Ισοκράτης και ο Δημοσθένης δεν θα μπορούσαν να ολοκληρώσουν ό,τι έκαναν κι ότι ο έντεχνος ελληνικός πεζός λόγος θα αναπτυσσόταν, αν αναπτυσσόταν ποτέ, σε μια πολύ διαφορετική μορφή.

2. Η ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΣΤΟΝ ΤΕΤΑΡΤΟ ΑΙΩΝΑ

Η ρητορική ως μέσο για να κινεί τη διάνοια των ανθρώπων στις ελληνικές δημοκρατίες μπορεί να έφτασε στην πιο πλήρη ανάπτυξή της τον πέμπτο αιώνα· ως λογοτεχνικό είδος είναι κυρίως φαινόμενο του τέταρτου αιώνα και της Αθήνας. Αν και οι ίδιοι οι Αθηναίοι το αναγνώριζαν[2], η έννοια της

1. MacDowell (1962).
2. Πβ., π.χ., Ισοκρ. *Αντίδ.* 295-6.

'αττικής' ρητορείας αναπτύχθηκε εκτενέστερα από τους ρητοροδιδασκάλους, γραμματικούς και λεξικογράφους του πρώτου αιώνα π.Χ. και αργότερα σε μια προσπάθεια να σώσουν τον ελληνικό πεζό λόγο της ελληνιστικής εποχής από τις αξιώσεις που σχετίζονταν με τους ρήτορες της Μικράς Ασίας και από την κοινοτοπία της αγοράς. Στην αναζήτηση προτύπων οι κριτικοί αυτοί ανέπτυξαν έναν κανόνα δέκα ρητόρων, πιθανώς βασισμένο κυρίως επάνω σ' εκείνους των οποίων τα έργα είχαν συλλεγεί στην Αλεξάνδρεια. Δύο από τους αττικούς αυτούς ρήτορες έχουν ήδη συζητηθεί: ο Αντιφών και ο Ανδοκίδης. Οι άλλοι δούλεψαν κυρίως ή εξολοκλήρου τον τέταρτο αιώνα: Λυσίας, Ισαίος και Ισοκράτης· Δημοσθένης και Αισχίνης· Υπερείδης, Λυκούργος και Δείναρχος. Άλλοι μεγάλοι ρήτορες του τέταρτου αιώνα, όπως ο Καλλίστρατος και ο Δημάδης, δεν δημοσίευσαν τους λόγους τους και είναι κάτι παραπάνω από ονόματα σ' εμάς, ενώ τα έργα του Δημητρίου του Φαληρέα έχουν χαθεί. Πραγματικά, μόνο στην περίπτωση του Ισοκράτη, Δημοσθένη και Αισχίνη έχουμε μία λογικά πλήρη συλλογή των δημοσιευμένων τους έργων.

Ως το τέλος του τέταρτου αιώνα η ρητορική έγινε η βάση της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, που παρέμεινε σ' ολόκληρη την αρχαιότητα, αλλά η φιλονικία ανάμεσα στη ρητορική και τη φιλοσοφία, που ξέσπασε επανειλημμένα αργότερα, είχε την αρχή της στα πιο ψηλά επίπεδα της εκπαίδευσης του πρώιμου τέταρτου αιώνα. Περίπου το 393 π.Χ. ο Ισοκράτης, εγκαταλείποντας το γράψιμο δικανικών λόγων, άνοιξε σχολή, ίσως στην αρχή στη Χίο, αλλά αργότερα στην Αθήνα, για να διδάξει ό,τι αυτός ονόμαζε φιλοσοφία, αλλά ό,τι άλλοι θα προτιμούσαν να αποκαλέσουν ρητορική. Αυτό γρήγορα ακολουθήθηκε από την ίδρυση της Ακαδημίας του Πλάτωνα, όπου η ρητορική συζητιόνταν, απορρίπτονταν, ή αναμορφώνονταν. Ο Πλάτων, ωστόσο, ήταν ο ίδιος ένας τέλειος ρήτορας: η *Απολογία* δεν είναι ο ελάχιστος ανάμεσα στους λόγους στην ελληνική γλώσσα κι ακόμη ο *Μενέξενος* είχε τους αρχαίους θαυμαστές του. Ο Αριστοτέλης, προφανώς για να αντιδράσει στην επιρροή του Ισοκράτη, έκανε διαλέξεις στη ρητορική ως επιπλέον θέμα το απόγευμα, ίσως όταν ήταν ακόμη μέλος της Ακαδημίας. Από τα μαθήματα αυτά, ύστερα από μερικά χρόνια αναθεώρησης, προήλθε η *Ρητορική* του, της οποίας η σχέση με την αττική ρητορική είναι όμοια με τη σχέση της *Ποιητικής* με την ελληνική τραγωδία: μια θεωρητική διατύπωση της πιο δυνατής κριτικής οξύτητας, αλλά αβέβαιος οδηγός για την ανάλυση ειδικών έργων. Πιο κοντά στις πραγματικές μορφές των ρητόρων του τέταρτου αιώνα είναι η πραγματεία του Αναξιμένη του Λαμψακηνού, κοινώς γνωστή ως *Ρητορική προς Αλέξανδρον*.

Δικανική ρητορική

Η καρδιά της αττικής ρητορείας είναι ο δικανικός κλάδος και η καρδιά της αττικής δικανικής ρητορικής είναι η λογογραφία. Μερικά χαρακτηριστικά ξεχωρίζουν[1]. Ο λογογράφος παρέμεινε ένας συγγραφέας λόγων, όχι ένας δικηγόρος, και μερικοί ανέπτυξαν ειδικές ικανότητες. Οι πελάτες του έρχονταν σ' αυτόν, τους συνέθετε ένα λόγο, ή ίσως κάποτε μέρος ενός λόγου, τον πλήρωναν και τον χρησιμοποιούσαν σε ότι μπορούσαν. Κάποτε ένας λογογράφος μπορούσε να εμφανιστεί ως *συνήγορος* για έναν πελάτη ανίκανο να εκφωνήσει το δικό του λόγο. Δεν πρέπει να αναμένουμε να μάθουμε κάτι σίγουρο σχετικά με τις πολιτικές, ηθικές, ή ακόμη και τις νομικές απόψεις ενός λογογράφου από τους λόγους του. Όσο καλύτερος ήταν, τόσο πιο πολύ ταυτιζόταν με το μέρος του πελάτη του. Ούτε και αναμένουμε να μπορέσουμε να κρίνουμε την αλήθεια της υπόθεσης· εσωτερική συνέπεια στην παρουσίαση της μιας πλευράς του ζητήματος είναι το συνηθισμένο επίπεδο της λογογραφίας. Έχει πρόσφατα διατυπωθεί η αξίωση ότι, ακόμη χειρότερα, σπάνια μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ακόμη και για το συγγραφέα, αφού οι λόγοι που έχουμε μπορεί να αντιπροσωπεύουν διάφορους βαθμούς συνεργασίας ανάμεσα στο συγγραφέα και τον πελάτη του[2] αλλά λίγοι φιλόλογοι συμφώνησαν. Στην πραγματικότητα το αντίθετο μπορεί να αληθεύει: δηλ. πολλοί λόγοι μπορεί να είναι το έργο ενός λογογράφου με λίγη εγγύηση ότι ο πελάτης τους χρησιμοποίησε στην τωρινή μορφή τους. Ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσέας, με περισσότερες μαρτυρίες στη διάθεσή του, δεν αμφέβαλλε για την ικανότητά του να αναγνωρίζει τη μαγεία της λυσιακής *χάρης*, και της δημοσθενικής *δεινότητας*, ή ρωμαλεότητας. Στην περίπτωση του 34ου λόγου του Λυσία, ο Διονύσιος λέει ότι δεν γνωρίζει αν ο πελάτης του Λυσία έκαμε ποτέ χρήση του συμβουλευτικού λόγου που ο Λυσίας έγραψε, και υπάρχει μια περίφημη ιστορία ότι ο Λυσίας πρόσφερε στον Σωκράτη μια έτοιμη υπεράσπιση, που ο φιλόσοφος αρνήθηκε να χρησιμοποιήσει, όπως υπάρχουν και άλλες μαρτυρίες για λόγους που ποτέ δεν εκφωνήθηκαν[3]. Ό,τι έχουμε σίγουρα δεν είναι καταγραφή του τι ειπώθηκε στο δικαστήριο· η αττική ρητορεία όπως ξέρουμε αποτελείται από καλλιτεχνικά έργα που διατηρήθηκαν από μια φιλολογική παράδοση.

Λυσίας

Στον 1ο αι. π.Χ., 425 σωζόμενοι λόγοι αποδίδονταν στον Λυσία, περίπου το μισό από το συνολικό σώμα των αττικών ρητόρων όπως ήταν τότε γνωστοί. Από αυτούς ο Καικίλιος δεχόταν ως γνήσιους μόνο 233. Τα νεότερα κείμενα

1. Πβ. Lavency (1964). 2. Dover (1968*b*). Σε απάντηση Usher (1976).
3. Διον. Αλ. *Λυσίας* 32 και Κικέρ. *De or.* 1. 231.

περιλαμβάνουν συνήθως τριάντα πέντε λόγους ή μέρη λόγων. Απ' αυτούς τριάντα είναι δικανικοί, που γράφτηκαν για πελάτες με εξαίρεση την περίπτωση του δωδέκατου, που είναι η δίωξη του Ερατοσθένη, ενός από τους Τριάκοντα, από τον ίδιο τον Λυσία[4]. Πολλοί από τους λόγους γράφτηκαν στην περίοδο 403-388 π.Χ. όταν ο Λυσίας ζούσε στην Αθήνα ως μέτοικος. Ο πατέρας του μετοίκησε από τις Συρακούσες με εισήγηση του Περικλή κι έγινε φίλος του Σωκράτη. (Πραγματικά το στήσιμο της *Πολιτείας* γίνεται στο σπίτι του γερο-Κέφαλου στον Πειραιά.) Ο ίδιος ο Λυσίας έζησε για ένα διάστημα στους Θουρίους, αλλά ύστερα γύρισε να λάβει μέρος στην επιχείρηση της οικογένειας. Αυτή κατασχέθηκε από τους Τριάκοντα, οικονομική απώλεια που πιθανώς τον οδήγησε να στραφεί στη λογογραφία ως επάγγελμα.

Ο λόγος *Κατά Ερατοσθένους* συνδυάζει ιδιωτικά και δημόσια θέματα σε μιαν αξέχαστη παρουσίαση της ζωής στην Αθήνα κάτω από τη δεσποτική διακυβέρνηση των τυράννων. Ο Λυσίας ίσως αισθάνθηκε ότι σαν γνωστός λογογράφος που ήταν δεν χρειαζόταν να συγκαλύψει τις ρητορικές του δυνάμεις όπως έκανε όταν έγραφε για έναν πελάτη. Παρόλο που το λεκτικό είναι απλό, το ύφος και η επιχειρηματολογία είναι περισσότερο ποικίλα και ριψοκίνδυνα απ' ό,τι συνήθως: όχι μόνο η αντίθεση, αλλά απαντούν άλλα περισσότερο φανταχτερά Γοργίεια σχήματα, και στα συναισθηματικά μέρη υπάρχει σημαντική επαύξηση. Η δομή συμμορφώνεται με τη συνηθισμένη πρακτική του Λυσία, αλλά και πάλι είναι επαυξημένη. Ένα σύντομο προοίμιο ακολουθείται από ζωηρή διήγηση της σύλληψης του Λυσία, την απόπειρά του να δωροδοκήσει για να αφεθεί ελεύθερος, την τυχαία απόδρασή του, και τη σύλληψη, εκτέλεση και ταφή του λιγότερο τυχερού αδελφού του, Πολέμαρχου. Ύστερα ακολουθεί η μακρά απόδειξη ότι η υπαιτιότητα για το θάνατο εκείνο πρέπει να βαρύνει τον Ερατοσθένη. Το κύριο πρόβλημα του Λυσία είναι να δείξει ότι τα περασμένα δεν πρέπει να αφεθούν να είναι περασμένα, ότι ο Ερατοσθένης είναι ένας κακοήθης και επικίνδυνος άνθρωπος, και να τον αφήσει κανείς να ξεφύγει θα ήταν ένα επικίνδυνο προηγούμενο. Η υπεράσπιση του Ερατοσθένη ήταν ότι στην πραγματικότητα ήταν αντίθετος με τις συλλήψεις, αλλά όταν μειοψήφησε πολύ μικρή επιλογή είχε παρά μόνο να εκτελέσει τη θέληση των άλλων, έστω κι αν ήταν άδικη. Ο Λυσίας απαντά, όχι εντελώς πειστικά, πως δεν είναι σύμφωνο με την πιθανότητα ότι ένας άνθρωπος που ήταν αντίθετος σε μια σύλληψη θα διατασσόταν να την εκτελέσει, ότι σ' έναν από τους Τριάκοντα δεν μπορεί να του επιτραπεί να συγχωρηθεί

4. Οι λόγοι 6, 9 και 20 μπορεί να μην είναι γνήσιοι· ο 11 είναι μια σύνοψη του 10· στους λόγους 4, 18 και 21 ο Λυσίας συνέθεσε μόνο τμήμα λόγου· οι 5, 25 και 26 δεν σώζονται ολόκληροι.

ότι διατάχτηκε από τους Τριάκοντα, και ότι ο Ερατοσθένης είχε μιαν ευκαιρία να αφήσει τον Πολέμαρχο να διαφύγει, αλλά δεν την χρησιμοποίησε. Οι άνθρωποι πρέπει να κρίνονται με βάση τις πράξεις τους και όχι τα λόγια τους.

Η ανασκευή της απολογίας του Ερατοσθένη συμπληρώνεται με το τέλος της παραγράφου τριάντα έξι. Τα υπόλοιπα δύο τρίτα του λόγου είναι αφιερωμένα στο πιο μεγάλο ζήτημα του ήθους του Ερατοσθένη, τις περασμένες του πράξεις ως μαρτυρία του αληθινού του χαρακτήρα, και του ισχυρισμού του ότι υποστήριξε τον Θηραμένη κι έτσι ανήκε στη λιγότερο ριζοσπαστική ομάδα των τυράννων. Η επίθεση ενάντια στον Θηραμένη, που είναι το κεντρικό τμήμα σ' αυτό το δεύτερο μέρος του έργου, σχεδόν αποτελεί ένα λόγο μέσα σε λόγο με το δικό του προοίμιο, επιχειρηματολογία και επίλογο. Ιδιαίτερα χτυπητή είναι η αντίθεση ανάμεσα στον Θηραμένη και τον Θεμιστοκλή. Αφού τελειώσει με τον Θηραμένη, ο Λυσίας επιστρέφει σε μία αντιπαράθεση ανάμεσα στη δύσκολη θέση του Ερατοσθένη και εκείνη αυτών που σκότωσε, ανασκευάζει τις μαρτυρίες για το χαρακτήρα του Ερατοσθένη, και καταλήγει κάνοντας έκκληση στις δυο πολιτικές ομάδες που προέκυψαν από την επανάσταση. Η καταδίκη του Ερατοσθένη είναι προς το συμφέρον όλων. Τα τελευταία λόγια του λόγου είναι ονομαστά: ''Έχετε ακούσει, έχετε δει, έχετε υποφέρει, κατέχετε τα γεγονότα. Δικάστε' (*ἀκηκόατε, ἑοράκατε, πεπόνθατε, ἔχετε· δικάζετε).* Δεν ξέρουμε πώς αποφάσισαν οι ένορκοι[1].

Στους λόγους που ο Λυσίας έγραψε ως λογογράφος οι ιδιότητες που οι μεταγενέστεροι έχουν πάρα πολύ θαυμάσει είναι η αποτελεσματική απλότητα του ύφους, που φαίνεται σαφές και άτεχνο, αλλά στην πραγματικότητα είναι σχεδόν αμίμητο, και ο τρόπος που οι γραμμένες λέξεις αποκαλύπτουν ένα συμπαθητικό, αλλά ρεαλιστικό πορτρέτο των διαδίκων. Το πρώτο είναι η πηγή της *χάρης* που ο Διονύσιος απέδιδε στον Λυσία σαν τη μοναδική του γοητεία, και μπορεί να τη δει κανείς καλύτερα στα αφηγηματικά μέρη των λόγων όπου ο Λυσίας σκιαγραφεί την κατάσταση και τους χαρακτήρες με μεγάλη ζωντάνια. Αποτέλεσμα: τα έργα του είναι ανάμεσα στις καλύτερες πηγές μας για την ιδιωτική ζωή των Αθηναίων της κλασικής περιόδου. Δεν μπορούμε φυσικά να δεχθούμε τις λεπτομέρειες των υποθέσεων ακριβώς με τους όρους που μας δίνει ο Λυσίας, αλλά μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι ο Λυσίας παρουσιάζει μια συνεπή εικόνα πιστευτή στους συγχρόνους του και με τον τρόπο αυτόν κερδίζουμε μια εντύπωση ζωής στις αρχές του τέταρτου αιώνα όπως αντικρυζόταν από έναν πεπειραμένο, μορφωμένο και έξυπνο άνθρωπο.

Η άλλη ιδιότητα του Λυσία που ξεχωρίζει, η απεικόνιση της προσωπι-

1. Ο Λυσίας 10.31 θεωρήθηκε ότι δείχνει πως ο Ερατοσθένης διέφυγε την καταδίκη, αλλά η μαρτυρία είναι πολύ ισχνή.

κότητας των πελατών του, έχει γίνει γνωστή από την εποχή του Διονυσίου του Αλικαρνασσέα ως *ήθοποιία*. Αυτό δεν είναι ζήτημα λεκτικού ή ειδικής περιγραφής, αλλά της σύλληψης του τρόπου σκέψης του ομιλητή και της γνώμης του εαυτού του. Συνήθως φανερώνεται αμέσως στο προοίμιο. Τα πιο ονομαστά παραδείγματα είναι εκείνα στα οποία ο Λυσίας παίρνει τις ιδιότητες ενός ομιλητή που μπορούσαν να τον κάνουν όχι ευχάριστο στους ενόρκους και τις παρουσιάζει με τέτοιο τρόπο ώστε να κάνει τον ομιλητή να φαίνεται πειστικά ειλικρινής. Έτσι ο ομιλητής του τρίτου λόγου κερδίζει κάποια πίστη με τον τρόπο που παραδέχεται μια πιθανόν επαίσχυντη ερωτική υπόθεση. Ο αγρότης που κατηγορήθηκε ότι ξερίζωσε ένα κούτσουρο ελιάς *(μορία)* στον 7ο λόγο είναι ένας απότομος, ακοινώνητος τύπος που δημιούργησε εχθρούς, αλλά δεν φαίνεται για απατεώνας. Ο Μαντίθεος του 16ου λόγου είναι ένας αριστοκράτης με αυτοπεποίθηση. Γνωρίζει ότι μερικοί μπορεί να μην του συγχωρούν τα μακριά μαλλιά, αλλά κερδίζει την εμπιστοσύνη μας. Ο πιο ονομαστός απ' όλους είναι ο *αδύνατος* (= ανάπηρος) του 24ου *Λόγου*, ένας σαρκαστικός μικρο-επιχειρηματίας που προσπαθεί έξυπνα να μην αποχωριστεί τη σύνταξή του και έχει κερδίσει τον απρόθυμο θαυμασμό των αναγνωστών για είκοσι πέντε σχεδόν αιώνες.

Οι λόγοι του Αντιφώντα (βλ. σ. 661 κ.ε.) αποκαλύπτουν ολοφάνερα μια προσπάθεια για εφαρμογή συστηματικής μεθόδου σε ατομικές υποθέσεις. Ο Λυσίας δουλεύει με παρόμοια τεχνική δομή, κοινοτοπιών και επιχειρημάτων, αλλά οι μέθοδοί του είναι πιο έξυπνες. Με συνεχή παραλλαγή στην επιφάνεια κατορθώνει να αποκρύψει το σύστημα, και με συνέπεια δίνει έμφαση στον χαρακτήρα και την προσωπικότητα, σε τρόπο που κάθε υπόθεση φαίνεται μοναδική. Υπάρχει λιγότερη ένταση ανάμεσα στην άμεση μαρτυρία και το επιχείρημα απ' ό,τι στον Αντιφώντα· όποια μαρτυρία προσάγεται γίνεται βάση σύγκρισης, αντίθεσης και υπόθεσης του επιχειρήματος της πιθανότητας. Έχει εξάλλου παρατηρηθεί ότι τα επιχειρήματα του 'Λυσία' μαζεύονται σαν μικροί σωροί από πέτρες, κι' ενότητα είναι απλώς η εξωτερική ενότητα της σύνδεσης'[1]. Η επιχειρηματολογία δεν είναι η μεγαλύτερη επιδεξιότητα του Λυσία ο οποίος δεν επιτυγχάνει την ολοκληρωμένη λογική του Ισοκράτη ή του Ισαίου.

Ισαίος

Ο Ισαίος, ο τρίτος από τους λογογράφους του τέταρτου αιώνα, περιγράφεται από τον Jebb ως 'ίσως ο πρώτος αθηναϊκού τύπου επαγγελματίας'[2]. Η αναφορά γίνεται στην ειδική ικανότητα του Ισαίου σε κληρονομικές υποθέ-

1. Bateman (1962) 160.
2. Jebb (1893) II 273.

σεις όπως τη βλέπουμε στους ένδεκα σωζόμενους λόγους. Αυτοί μπορούν να αποτελούν το καλύτερό του έργο και ο Ισαίος μπορεί να ήταν η εξαίρεση που προχώρησε πέρα από την ιδιότητα του λογογράφου για να γίνει είδος νομικού συμβούλου, αλλά στην πραγματικότητα χειριζόταν επίσης και άλλες υποθέσεις. Ο Διονύσιος σώζει μέρος ενός έξοχου λόγου σ' ένα θέμα πολιτικών δικαιωμάτων. Οι λόγοι του Ισαίου είναι μεγάλου ιστορικού ενδιαφέροντος για ό,τι λένε για το αττικό κληρονομικό δίκαιο, τη διαδικασία και το έθιμο και για τις σχέσεις και στάσεις της ελληνικής οικογένειας[1]. Η λογοτεχνική τους σημασία, και σύμφωνα με την κρίση του Διονυσίου και κατά τη γνώμη των νεότερων μελετητών, είναι κυρίως στη σχέση τους προς το έργο άλλων ρητόρων. Ο Ισαίος μοιάζει με τον Λυσία χωρίς την *ηθοποιία* και *χάρη*, αλλά με μεγαλύτερη έμφαση στη λογική επιχειρηματολογία και απόδειξη. Μπορεί να ήταν πρώιμος σπουδαστής στη σχολή του Ισοκράτη και φανερώνει την επίδραση του ύφους του Ισοκράτη σε μια αύξουσα αποφυγή της χασμωδίας. Και το πιο σπουδαίο απ' όλα, όχι μόνο λέγεται ότι υπήρξε δάσκαλος του Δημοσθένη, αλλά είναι φανερά ο πρόδρομός του στην καλλιέργεια μιας ρωμαλεότητας ύφους και χειρισμού [της υπόθεσης]. Αυτό περιλαμβάνει μια τάση προς την προσωπική προσβολή του αντιπάλου, πράγμα που γίνεται ένα αξιόλογο χαρακτηριστικό της Ελληνικής δικανικής ρητορείας[2].

Από την άποψη του ύφους, ο Ισαίος συμμερίζεται πολλές ιδιότητες με τον Λυσία: το λεκτικό του είναι εξίσου καθαρό, η σύνθεση συνολικά απλή, αλλά αρέσκεται λιγότερο στις αντιθέσεις από τον Λυσία, κι έτσι κάνει κι άλλο ένα βήμα μακριά από το ύφος του πέμπτου αιώνα. Είναι επίσης πιο πρόθυμος να πειραματιστεί με σχήματα σκέψης, που τα βρίσκει συχνά βολικά στην προώθηση του επιχειρήματός του. Ο Διονύσιος διατυπώνει την άποψη (*Ισαίος* 16) ότι τα επιχειρήματα του Ισαίου παρουσιάζονται όχι μόνο ως 'ενθυμήματα', όπως εκείνα του Λυσία, αλλά ως 'επιχειρήματα'. Μ' αυτό εννοεί ότι ο Ισαίος συχνά χρησιμοποιεί μάλλον την πλήρη συλλογιστική διαδικασία παρά υποθέτει μία από τις προτάσεις του συλλογισμού. Το αποτέλεσμα είναι μια μεγαλύτερη αίσθηση πάλης με τον αντίπαλο, μια μεγαλύτερη σφοδρότητα, και η αντίστοιχη έλλειψη χάρης, ακόμη κι ένα είδος οργής[3]. Είναι ο τρόπος που καλλιέργησε ο Δημοσθένης σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό.

Ισοκράτης

Η μακρόχρονη ζωή του Ισοκράτη γεφυρώνει την εποχή του Περικλή κι εκείνη του Φιλίππου της Μακεδονίας. Ήταν σημαντικός παιδαγωγός, ισχυρι-

1. Wevers (1969) 94-121. 2. Πβ., π.χ., 5.34 κ.ε.

3. Ένα καλό παράδειγμα είναι το χωρίο που παραθέτει ο Διον. Αλ. *Ισαίος* 12.

ζόταν ότι ήταν φιλόσοφος, και παρόλο που δεν ήταν δημόσιος ομιλητής, εργάστηκε πάνω σ' όλες τις σημαντικές ρητορικές μορφές. Οι έξι λογογραφικές συνθέσεις, που χρονολογούνται από τη δεκαετία του 390, είναι τα παλαιότερα έργα του που σώζονται[1]. Αποτελούν αρκετά καλά δείγματα του είδους τους και αντιπροσωπεύουν ποικιλία υποθέσεων με ενδιαφέρον. Η σύνθεση της μιας έγινε από το νεότερο Αλκιβιάδη, τον οποίο δύο από τους πελάτες του Λυσία βοήθησαν να διωχθεί σε μιαν άλλη περίπτωση· μια άλλη είναι δίωξη του τραπεζίτη Πασίωνα, πολύ γνωστού από τον Δημοσθένη· ο *Λόγος* 21 είναι η μήνυση σε μια υπόθεση όπου φαίνεται ότι ο Λυσίας έγραψε την υπεράσπιση. Ο λόγος που θαυμάστηκε περισσότερο απ' όλους είναι ο *Αιγινητικός*, μια αξίωση για κληρονομιά στην Αίγινα· είναι ο μόνος δικανικός λόγος της κλασικής περιόδου που σώζεται γραμμένος για μη αθηναϊκό δικαστήριο. Το ύφος όλων αυτών των λόγων μπορεί να συγκριθεί καλύτερα μ' εκείνο του Λυσία ή του Ισαίου παρά με τα μεταγενέστερα επιδεικτικά και πολιτικά έργα του Ισοκράτη.

Εκτός από τους λόγους που προορίζονταν για εκφώνηση στα δικαστήρια, οι ρήτορες του τέταρτου αιώνα συνέθεταν, και κάποτε εκφωνούσαν, άλλα είδη έργων, που μπορούν να ταξινομηθούν με διάφορους τρόπους. Ο επιδεικτικός, ο ρητορικός λόγος επαίνου και μομφής, αντιπροσωπεύεται από τους επιταφίους λόγους, πραγματικούς ή φανταστικούς λόγους για τις παραδοσιακές ταφές της πολιτείας. Αυτοί περιλαμβάνουν ένα θαυμάσιο δείγμα που αποδίδεται στον Λυσία, ένα μάλλον φτωχό δείγμα που αποδίδεται στον Δημοσθένη, τον *Μενέξενο* του Πλάτωνα (μπορεί να πρόκειται για διακωμώδηση, αλλά πιθανότερο για μια παράξενα άτοπη προσπάθεια να δείξει τις δυνατότητες της φιλοσοφικής ρητορικής), και τέλος και καλύτερο, το λόγο του Υπερείδη για τους νεκρούς του Λαμιακού πολέμου, που απομακρύνεται από τις παραδόσεις του είδους με το να ξεχωρίζει τα κατορθώματα του στρατηγού Λεωσθένη. Επίσης μέσα στη γενική σύλληψη του επιδεικτικού λόγου βρίσκεται μια ομάδα έργων στη παράδοση των σοφιστών. Ανάμεσα στους διαδόχους του Γοργία (που επέζησε περίπου ως το 376 π.Χ.) ήταν ο Αλκιδάμας, του οποίου η μικρή πραγματεία *Περί των τους γραπτούς λόγους γραφόντων,* ή *Περί σοφιστών,* αποτελεί μέρος της λογοτεχνικής και φιλοσοφικής συζήτησης σχετικά με τις συγκρουόμενες αρετές και τους κινδύνους της γραπτής ενάντια στην προφορική σύνθεση. Άλλα δείγματα που σώζονται του σοφιστικού λόγου του τέταρτου αιώνα περιλαμβάνουν τον *Αίαντα* και τον *Οδυσσέα* που

1. Ο Ισοκράτης υπαινίσσεται ότι δεν έγραψε για πελάτες, *Αντ.* 36, κι ο γιος του αρνήθηκε ρητά ότι έκανε ποτέ αυτό, Διον. Αλ. *Ισοκρ.* 18, αλλά ο Αριστοτέλης, *Ρητ.* 2. 1392b11, αναφέρει για έναν από τους λόγους ότι προέρχεται από τον Ισοκράτη κι οι μεταγενέστεροι αρχαίοι και νεότεροι κριτικοί έχουν γενικά δεχθεί τη γνησιότητά τους.

αποδίδονται στον Αντισθένη, τους ερωτικούς λόγους του Πλάτωνα στον *Φαίδρο*, έναν *Ερωτικό* στο δημοσθενικό σύνταγμα, και δύο τουλάχιστο ανάμεσα στα έργα του Ισοκράτη, τα εγκωμιαστικά *Ελένη* και *Βούσιρις*.

Το λογοτεχνικό είδος των κυριότερων πραγματειών του Ισοκράτη δεν είναι επιδεικτικό, αλλά συμβουλευτικό, ή, στην περίπτωση της *Αντίδοσης*, δικανικό. Ό,τι τον κάνει επιδεικτικό ρήτορα είναι το γεγονός ότι είναι το κύριο παράδειγμα ενός συγγραφέα 'γραπτών' λόγων, προσεκτικά επεξεργασμένων και εκλεπτυσμένων που προορίζονταν να κυκλοφορήσουν σε γραπτή μορφή ή να διαβασθούν δυνατά σε στενό κύκλο. Οι λόγοι αυτοί, αν και έχουν σημαντικό πολιτικό περιεχόμενο και είναι το μέσο έκφρασης των φιλοσοφικών, πολιτικών, ή κοινωνικών απόψεων του συγγραφέα, είναι επίσης 'επίδειξη' της λογοτεχνικής και ρητορικής ικανότητας και πρότυπα για τους μαθητές του για μίμηση. Είναι αλήθεια βεβαίως ότι οι προηγούμενοι σοφιστές συνδύαζαν το ενδιαφέρον σε ό,τι έλεγαν με μια επίδειξη του πώς να το λένε —ο *Ολυμπικός* λόγος του Γοργία θα ήταν καλό παράδειγμα— αλλά ο Ισοκράτης ανέπτυξε τον τύπο σε τεράστια κλίμακα. Αντίθετα από τους προηγούμενους σοφιστές ήταν Αθηναίος πολίτης, βαθιά ενδιαφερόμενος για την πόλη του, κι είχε αμετακίνητες απόψεις για την κοινωνία της και το διεθνή της ρόλο. Είχε επίσης αδύνατη φωνή και του έλειπε το νεύρο και η αυτοκυριαρχία στην εκφώνηση· κι έτσι ένιωθε ότι ήταν αναγκασμένος να παρουσιάζει τις απόψεις του σε γραπτή μορφή, ενοποιώντας τες στις δραστηριότητές του ως δασκάλου της ρητορικής και κυκλοφορώντας τες με τη μορφή φυλλαδίων.

Όταν τον προσεγγίζει κανείς μέσα από τη σταδιοδρομία του και από τα γραπτά του, ο Ισοκράτης μπορεί να φαίνεται πομπώδης, κουραστικός και επιπόλαιος, και τα επίθετα αυτά δεν είναι εντελώς άδικα. Είναι αναμφίβολα ο πιο φλύαρος Έλληνας συγγραφέας της κλασικής περιόδου, αν και δεν μπορεί να συναγωνιστεί τον Αίλιο Αριστείδη και τους μεταγενέστερους σοφιστές. Οι σύγχρονοι και οι διάδοχοί του τον θεωρούσαν ως σημαντική λογοτεχνική μορφή, παρ' όλο ότι είναι δύσκολο να εκτιμήσει κανείς την πολιτική του επιρροή. Το επίτευγμά του μπορεί ίσως να εκτιμηθεί καλύτερα αν δούμε τα έργα του σε σύγκριση και με τους δύο άλλους πιο μεγάλους συγγραφείς του καιρού του, τον Πλάτωνα και τον Δημοσθένη.

Ο Ισοκράτης συμμεριζόταν με τον κάπως νεότερο σύγχρονό του Πλάτωνα ένα σεβασμό για τον Σωκράτη, μια περιφρόνηση για τις αξιώσεις των ιδιοτελών σοφιστών, μια πεποίθηση ότι η παιδεία ήταν ουσιαστική σε μια ενάρετη κοινωνία, μια δυσπιστία για την αθηναϊκή δημοκρατία εξαιτίας του μητρώου της στο τελευταίο μέρος του πέμπτου αιώνα, κι ένα πολύ ανεπτυγμένο ενδιαφέρον για τον πεζό λόγο. Κι οι δύο διατείνονταν ότι διδάσκουν φιλοσοφία και ότι εκθέτουν 'ιδέες'. Αλλά οι ομοιότητες αυτές βοηθούσαν μόνο να οξύνουν τις διαφορές τους ως ηγετών των δύο κυριότερων ακαδημαϊκών ιδρυμά-

των της Αθήνας στις δεκαετίες μετά το 390. Παρόλο που ο Ισοκράτης αναφέρει τη φιλοσοφία του και τη σχολή του σχεδόν σ' όλα του τα έργα, το εκπαιδευτικό του πρόγραμμα περιγράφεται πολύ διεξοδικά στην πρώιμη αποσπασματική πραγματεία *Κατά των σοφιστών* και στη μεταγενέστερή του απολογία, την *Αντίδοση*. Η αντίσταση του Πλάτωνα στο πρόγραμμά του είναι προφανής στον *Γοργία* και στον *Φαίδρο*, όπου προς το τέλος (278c) ο Σωκράτης παρουσιάζεται να κάνει με στόμφο μια ειρωνική φιλοφρόνηση για τα μελλοντικά επιτεύγματα του νεαρού Ισοκράτη.

Ο λόγος *Κατά των σοφιστών* εικονίζει το σχολείο του Ισοκράτη ως στοχαστική μέση σειρά μαθημάτων ανάμεσα σε υποκριτές δασκάλους της εριστικής από τη μια, που έχουν την αξίωση ότι διδάσκουν τους ανθρώπους πώς να είναι ευτυχείς, και επαγγελματίες δασκάλους της ρητορικής από την άλλη, που προσπαθούν να υποβιβάσουν την τέχνη σε κανόνα. Η δική του σχολή διδάσκει φιλοσοφία. Οι μαθητές πρώτα πρώτα πρέπει να έχουν κλίση: στη συνέχεια να είναι ικανοί να μάθουν από το δάσκαλο για τις διάφορες 'ιδέες', με τις οποίες εννοεί μορφές λόγου· στο τέλος να ασκούνται στη χρήση τους. Ο Ισοκράτης υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει τέχνη της *δικαιοσύνης*, ή της δίκαιης ζωής, που μπορεί να διδαχθεί στους μαθητές, αλλά σκέφτεται ότι η σπουδή του πολιτικού λόγου βοηθά στην ανάπτυξη του χαρακτήρα. Η αντίδραση του Πλάτωνα στον *Γοργία* ήταν να αμφισβητήσει αν μια τέτοια σπουδή είχε στην πραγματικότητα ένα νόμιμο περιεχόμενο που μπορούσε να οριστεί, παίρνοντας τον Γοργία και τους μαθητές του Γοργία ως χαρακτήρες στη συζήτηση. Χώρισε τις τέχνες που ενέπλεκαν την ψυχή στη νομοθεσία και δικαιοσύνη και εκείνες του σώματος στη γυμναστική και ιατρική. Σ' αυτές αντιστοιχούν μια ομάδα ψευδοτεχνών ή κολακειών: σοφιστική και ρητορική για την ψυχή, καλλυντικά και μαγειρική για το σώμα (πβ. *Γοργίας* 463a κ.ε.).

Στα μέσα της δεκαετίας του 350 ο Ισοκράτης υπήρξε το αντικείμενο μιας δίκης που τον προκαλούσε να αναλάβει μερικά δημόσια καθήκοντα με δικά του έξοδα ή να ανταλλάξει την περιουσία του με τον πολίτη στον οποίο αρχικά είχε γίνει η ανάθεση της λειτουργίας (*ἀντίδοσις*). Το γεγονός αυτό του άνοιξε τα μάτια στην πλατιά διαδομένη παρεξήγηση για τη σχολή του και στο λαϊκό αίσθημα ότι αποκτούσε μεγάλο πλούτο απ' αυτή. Έχασε τη δίκη και υποβλήθηκε στα έξοδα· συνέθεσε επίσης για δημοσίευση μια εκτενή υπεράσπιση της ζωής και της σκέψης του, γνωστή ως *Περί ἀντιδόσεως*, που είναι γεμάτη από αναμνήσεις από την *Απολογία* του Σωκράτη. Δεν επιτίθεται ενάντια στον Πλάτωνα ονομαστικά, αλλ' αυτός και οι οπαδοί του είναι σαφώς στο μυαλό του συγγραφέα σε μερικά χωρία. Ο Ισοκράτης περιγράφει το είδος των δικών του πολιτικών συγγραφών και παραθέτει χωρία απ' αυτές. Περιγράφει τους μαθητές του από τους οποίους ο πιο ονομαστός ήταν ο

Τιμόθεος. Και περιγράφει τη διδασκαλία της σχολής του, που είναι πολύ όμοια με εκείνην που απεικόνισε στο λόγο *Κατά των σοφιστών*. Λέγει ότι η σειρά των μαθημάτων διαρκούσε τρία ή τέσσερα χρόνια (*Περί Αντιδ.* 87). Συμφωνεί ότι υπάρχουν τέχνες του σώματος και της ψυχής: η πρώτη είναι η *παιδοτριβική* και αποσκοπεί στη δημιουργία αθλητών· η δεύτερη είναι η *φιλοσοφία* που αποσκοπεί στη δημιουργία ρητόρων που θεωρούνται ο καλύτερος τύπος πολίτη. Η εριστική, όπως διδάσκεται από τους αντιπάλους του, είναι ένα είδος γυμναστικής του νου, αρκετά καλή ως εισαγωγική άσκηση, αλλά χωρίς πρακτική εφαρμογή. Η φιλοσοφία όπως την εννοεί, η γραφή σοβαρών πολιτικών λόγων, ανήκει αναντίρρητα στο βασίλειο της γνώμης, όχι της επιστημονικής γνώσης, αλλά οι άνθρωποι μπορούν να γίνουν καλύτεροι και πιο άξιοι ασκούμενοι να μιλούν καλά (*Περί Αντιδ.* 274-5). Η ανύψωση της ρητορικής από τον Ισοκράτη σε γενική παιδεία για τους ηγέτες της κοινωνίας είχε παντοτινή επίδραση. Βρίσκεται πίσω από το έργο του Κικέρωνα, *De oratore*, του Κοϊντιλιανού κι ολόκληρης της σύλληψης της μεταγενέστερης κλασικής εκπαίδευσης.

Έχουμε μια επιβλητική διαδοχή πολιτικών λόγων στους οποίους αναφέρεται ο Ισοκράτης, προσεκτικά αναθεωρημένους από τον ίδιο και δοκιμασμένους πάνω στους μαθητές του. Ο *Πανηγυρικός* είναι ο πρώτος και καλύτερος κι ο λόγος στον οποίο το χαρακτηριστικό ύφος της πρόζας του έχει χτενιστεί πάρα πολύ στρωτά. Ο Καικίλιος παρατήρησε ότι του πήρε περισσότερο χρόνο να συνθέσει τον *Πανηγυρικό*, κάνοντας έκκληση για μια εκστρατεία εναντίον της Περσίας, απ' ό,τι πήρε στον Αλέξανδρο να πραγματοποιήσει την εκστρατεία[1]. Η ομαλότητα είναι η δεσπόζουσα ιδιότητα του λεκτικού και στη ροή της σκέψης. Τραχείς συνδυασμοί ήχων αποφεύγονται προσεκτικά· χασμωδία ανάμεσα στις λέξεις σε μια πρόταση εμποδίζεται σχεδόν εξολοκλήρου, κάποτε με έκθλιψη ή κράση, αλλά πιο ουσιαστικά με μια έξυπνη επιλογή ή διευθέτηση των λέξεων σε τρόπο που να μην προκύπτει η αντιπαράθεση των φωνηέντων. Δεν υπάρχει απότομο πέταγμα από σκέψη σε σκέψη, ούτε διακοπή στη σύνταξη, ή γρήγορο "στακάτο" αποτέλεσμα· αντίθετα, η κάθε έννοια αναπτύσσεται πλήρως, πλήρως εκφρασμένη από την άποψη των συνθηκών της, των αποτελεσμάτων της και των σκοπών της. Συχνά μάλιστα για χάρη της επαύξησης μια εναλλακτική λύση θα γίνει αντικείμενο άρνησης πλάι πλάι στη διαβεβαίωση της θετικής της αντίθεσης[2]. Η αντίθεση, όπως και το συμπτωματικό πάρισο, ομοιοτέλευτο, και τα παρόμοια, διακηρύσσουν την επιρροή του Γοργία, αλλά το ολικό αποτέλεσμα είναι πολύ διαφορετικό, γιατί ο Γοργίας δούλεψε με μικρές μονάδες, ο Ισοκράτης με την παράγραφο.

1. Πβ. 'Λογγίνος', *Περί ύψ.* 7.

2. Για το συνδυασμό παράταξης και υπόταξης στο ύφος του Ισοκράτη πβ. Usher (1973).

Οι μεγάλες του περίοδοι είχαν σκοπό να χαϊδεύουν το αυτί ρυθμικά, όχι να προφέρονται φωναχτά με χειρονομίες. Το αποτέλεσμα φυσικά είναι έλλειψη σφρίγους, παρόλο που σ' ένα εκτεταμένο χωρίο ο Ισοκράτης, όπως ο Brahms, επιτυγχάνει και διατηρεί ένταση της συγκίνησης. Η αποφυγή της χασμωδίας είχε πλατιά επίδραση και χαρακτηρίζει όλο τον σωστό πεζό λόγο της Ελληνικής από τα μέσα του τέταρτου αιώνα και ύστερα. Ο Δημοσθένης την τηρεί συχνά· και αυτός επίσης συνθέτει με μεγάλη φροντίδα και ακρίβεια, και μπορεί να επιτύχει περιόδους ισοκράτειας μεγαλοπρέπειας, αλλά το ύφος του Δημοσθένη είναι πολύ πιο ποικίλο και συχνά πολύ πιο γρήγορο.

Η αντίθεση ανάμεσα στη σκέψη του Ισοκράτη και του Δημοσθένη είναι εξίσου μεγάλη όσο και στο ύφος. Αληθινά λίγα πράγματα συμμερίζονται αν εξαιρέσει κανείς την αγάπη για την Αθήνα και για μερικές από τις παραδόσεις της. Ο Ισοκράτης είναι ρήτορας δωματίου· ο Δημοσθένης μαχητής στα δικαστήρια και την εκκλησία του δήμου. Τα έργα του Ισοκράτη τείνουν να ανταποκρίνονται σε μακροχρόνιες τάσεις· είχε γίνει μάρτυρας ενός μεγάλου μέρους της ελληνικής ιστορίας. Ο Δημοσθένης αντιδρά στις ανάγκες της ώρας. Έτσι ο Ισοκράτης τονίζει την ενότητα της ελληνικής κουλτούρας, με την Αθήνα ως ηγέτη της, αλλά περιλαμβάνει μέσα στα σύνορά της τόσο διαφορετικές μορφές όπως τον Διονύσιο των Συρακουσών, το βασιλιά Αρχίδαμο της Σπάρτης, τους Θεσσαλούς τυράννους, τους κυβερνήτες της Κύπρου και τον Φίλιππο της Μακεδονίας. Σ' αυτόν αντίπαλος του ελληνισμού παρέμεινε σταθερά ο βασιλιάς της Περσίας, μια γνώμη με την οποία ο Δημοσθένης, έχοντας υπόψη του τις σαφείς απειλές στην Αθήνα μετά τα μέσα της δεκαετηρίδας του 350, διαφωνούσε ριζικά. Η πιο ευγενική έκφραση του ιδανικού του Ισοκράτη είναι ίσως τα φημισμένα λόγια στον *Πανηγυρικό*:

> Η πόλη μας τόσο πολύ έχει ξεπεράσει τους άλλους ανθρώπους στη φρόνηση και στο λόγο, ώστε οι δικοί της μαθητές έχουν γίνει δάσκαλοι των άλλων, κι έχει κάνει το όνομα των Ελλήνων να μη φαίνεται πια ως όνομα της φυλής, αλλά του πνεύματος, και να ονομάζονται πιο πολύ Έλληνες αυτοί που μετέχουν στη δική μας εκπαίδευση παρά αυτοί που έχουν την ίδια καταγωγή. (*Πανηγ.* 50)

Οι κυριότερες εκθέσεις της πολιτικής σκέψης του Ισοκράτη αρχίζουν γύρω στο 380 με τον λόγο αυτό, καλώντας την Αθήνα και τη Σπάρτη να συνεργασθούν, υπό την ηγεμονία της Αθήνας, σ' ένα κοινό πανελλήνιο πρόγραμμα και να αναλάβουν εκστρατεία ενάντια στον βάρβαρο που θα απέφερε γη και χρήματα. Το θέμα φυσικά ήταν παραδοσιακό στην επιδεικτική ρητορεία, που παρουσιάζεται σε έργα του Γοργία και Λυσία, αλλά ο Ισοκράτης το εφαρμόζει στις ειδικές περιστάσεις του καιρού του και οι ιδέες του μπορεί να είχαν κάποια επίδραση. Ακολούθησαν στη δεκαετία του 370 οι προτροπές

Προς Δημόνικον και *Προς Νικοκλέα* για τα καθήκοντα του μονάρχη και ο *Νικοκλής* για τα καθήκοντα των πολιτών. Ο *Πλαταϊκός* είναι μια αγόρευση για την καταστροφή των Πλαταιών από τους Θηβαίους το 373· ο *Αρχίδαμος*, στο πρόσωπο του Σπαρτιάτη βασιλιά, συζητεί προτάσεις ειρήνης του 366. Ακολουθεί ο *Περί ειρήνης*, ο *Αρεοπαγιτικός*, και από το 346 ο *Φίλιππος* που ανανεώνει τις πανελλήνιες ελπίδες του *Πανηγυρικού*, αλλά τη φορά αυτή με τον Φίλιππο της Μακεδονίας ως *ηγεμόνα*. Τελευταίος είναι ο *Παναθηναϊκός*, μια προσπάθεια για μια τελική δικαίωση και σύνθεση των απόψεων του ρήτορα όταν ήταν περίπου ενενήντα οκτώ ετών. Αν και οι λεπτομέρειες του χειρισμού ποικίλλουν με την ιστορική κατάσταση, ο Ισοκράτης παραμένει με συνέπεια δεσμευμένος στις αντι-ιμπεριαλιστικές απόψεις των κατά παράδοση Αθηναίων συντηρητικών[1]. Υπάρχει επίσης ένας αριθμός επιστολών, από τις οποίες ή πιο αξιοσημείωτη είναι η *Δεύτερη επιστολή στον Φίλιππο*, συγχαίροντάς τον για τη νίκη του στη Χαιρώνεια και σίγουρα αντιφατική με τη μάλλον ρομαντική άποψη μεταγενέστερων συγγραφέων ότι 'ο εύγλωττος γέρος' πέθανε θλιμμένος όταν πληροφορήθηκε την ήττα της Αθήνας.

Το ενδιαφέρον του Ισοκράτη αυξάνεται πολύ από το τεράστιο μήκος της ζωής του και τις επαφές και την ποικιλία της δραστηριότητας που του επέτρεψαν να επιδιώξει. Η επίδρασή του πάνω στο ύφος της ελληνικής πρόζας ήταν μεγάλη, και παρόλο που ο Δημοσθένης είναι θεωρητικά το ευνοούμενο πρότυπο των μεταγενέστερων αιώνων, το πνεύμα του Ισοκράτη τριγυρίζει πάνω από τους συγγραφείς της Δεύτερης Σοφιστικής. Η έλξη του στους ιστορικούς πηγάζει από την προφανή κατανόηση της μοιραίας αδυναμίας των ελληνικών πόλεων κρατών: τις μικροδιαφορές τους και τον συνεχή πόλεμο[2]. Πραγματικά, πιο σταθερά και πιο καθαρά από οποιονδήποτε άλλον Έλληνα, τους καλεί να υψωθούν στις δυνατότητες της πολιτιστικής ενότητας.

Δημοσθένης

Χωρίς να λογαριάζουμε διάφορες επιστολές[3], έχουμε δεκαέξι συμβουλευτικούς, δύο επιδεικτικούς και σαράντα δύο δικανικούς λόγους που αποδίδονται στον Δημοσθένη. Από τους δικανικούς λόγους ίσως οι δέκα είναι υποθέσεις, μερικές δημόσιες, μερικές ιδιωτικές, στις οποίες ήταν ο ίδιος μπλεγμένος, ενώ οι υπόλοιποι γράφτηκαν για άλλο ομιλητή. Δεκαπέντε ή περισσότεροι απ' αυτούς δεν είναι με καμιά έννοια του Δημοσθένη και συμπεριλήφθηκαν ανάμεσα στα έργα του κατά λάθος, συχνά εξαιτίας κάποιας λανθασμένης

1. Πβ. Bringmann (1965).
2. Πβ., π.χ., *Πανηγ.* 167-8.
3. Οι επιστολές 1-4 είναι πιθανώς γνήσιες· πβ. Goldstein (1968).

σύνδεσης ατόμων ή θεμάτων. Από τους νόθους λόγους έξι ή επτά αποδίδονται συχνά στον Απολλόδωρο[1], και λιγοστοί άλλοι θεωρήθηκαν από μερικούς φιλολόγους ότι είναι έργα του Δείναρχου. Ο Δημοσθένης πιθανόν χρωστούσε τη φήμη του ως λογογράφου στην εντύπωση που έκανε στο κοινό με τη δίωξη των επιτρόπων του και στην προσπάθεια που κατέβαλε να χρησιμοποιήσει την ικανότητά του για να βοηθήσει στην αποκατάσταση των οικονομικών του. Σ' αυτό είχε αρκετή επιτυχία ώστε να μπορεί να διαθέτει μεγάλες ιδιωτικές δαπάνες για λειτουργίες μέσα σε λίγα χρόνια. Πολλοί από τους λόγους σε ιδιωτικές δίκες δεν μπορούν να χρονολογηθούν με βεβαιότητα, αλλά είναι σαφές ότι δεν είναι όλοι πρώιμα έργα. Έγραψε για πελάτες σ' όλη τη σταδιοδρομία του. Εξάλλου, πληροφορούμαστε ότι δεν εμφανίστηκε στο δικαστήριο σε ιδιωτικές δίκες όταν μπήκε στη δημόσια ζωή, δηλ. δεν ενήργησε ως *συνήγορος* σε ιδιωτικές δίκες μετά το τέλος της δεκαετίας του 350 (30.32). Ο Αισχίνης στο λόγο του *Κατά Τιμάρχου* επανειλημμένα αναφέρεται στον Δημοσθένη ως δάσκαλο της ρητορικής, που μάλιστα έφερε μαζί τους μαθητές του στο δικαστήριο. Φαίνεται αρκετά πιθανό. Ένας από τους μαθητές του υποτίθεται ότι ήταν ο Κινέας που στάλθηκε από τον Πύρρο σε μια πρεσβεία στη Ρώμη[2]. Μια συλλογή προοιμίων μπορεί να σχετίζεται με τις διδακτικές δραστηριότητες του Δημοσθένη, αλλά σαν τον Κικέρωνα, το βρήκε βολικό να τα έχει πρόχειρα στο δικό του έργο και τα χρησιμοποίησε ο ίδιος.

Όταν ο Δημοσθένης ήταν επτά ετών ο πατέρας του πέθανε αφήνοντάς του μια περιουσία στα χέρια τριών επιτρόπων. Όταν η περιουσία αυτή του αποδόθηκε στην ηλικία των δεκαοχτώ ετών η αξία της μειώθηκε δραστικά. Σύμφωνα με την παράδοση, όπως διατηρείται από τον Πλούταρχο (*Δημ.* 5) και άλλους, πέρασε δυο χρόνια μελετώντας ρητορική με τον Ισαίο κι ετοιμάζοντας την υπόθεσή του ως το 364 π.Χ., όταν στο 21ο έτος της ηλικίας του εγκαινίασε μια σειρά μηνύσεων. Ο καλύτερος από τους πέντε λόγους περί κληρονομιών είναι πιθανόν ο πρώτος λόγος *Κατ' Αφόβου,* που φέρνει τον Δημοσθένη στη σκηνή της ιστορίας μ' έναν πολύ προσωπικό τρόπο. Ήδη δείχνει σημεία αυτών που γίνονται τα μεγάλα χαρακτηριστικά του: δυνατή πνευματική δραστηριότητα, πλήρης έλεγχος των γεγονότων (ή απουσία τους) και μια ικανότητα να στρέφει το ζήτημα όπως το βλέπει ο ομιλητής στην πραγματική έκβαση της υπόθεσης παραμερίζοντας τις απόψεις των αντιπάλων του ως άσχετες ή παραπλανητικές. Αν και, όπως συνηθίζεται στην ελληνική ρητορική, η απόδειξη που χρησιμοποιείται είναι εκείνη της πιθανότητας και συνεπάγεται την αποδοχή της εξήγησης των κινήτρων του ομιλητή, ένας

1. Πβ. Pearson (1966).
2. Πβ. Πλουτ., *Πύρρος* 14.1.

πολλαπλασιασμός της άμεσης μαρτυρίας στον λόγο αυτό δίνει μια αίσθηση ουσίας στις απαιτήσεις του Δημοσθένη. Επιπλέον υπάρχει ένα μάλλον επιτακτικό ήθος, σοβαρό και με αυτοπεποίθηση, που γίνεται σταθερό γνώρισμα του έργου του ρήτορα. Όπως θα ανέμενε κανείς, το ύφος δεν είχε ακόμη αναπτυχθεί στο λεπτό εργαλείο που επρόκειτο να γίνει· δεν υπάρχει ακόμη η καταστρεπτική δύναμη της μεταφοράς ή των διαβολικών αλλαγών στον τόπο και τη μίξη του ύφους που αργότερα προσπαθούν να εκμεταλλευτούν τις απόψεις του ακροατηρίου, ούτε κι υπάρχει εκεί η ίδια ακρίβεια του μεταγενέστερου ύφους, μολονότι η επιλογή λέξεων και η κατάταξη είναι ψυχρά υπολογισμένα. Η λειτουργία του νόμου του Blass (ότι ο Δημοσθένης είχε την τάση να αποφεύγει τρεις ή περισσότερες διαδοχικές βραχείες συλλαβές ή περισσότερες από έξι μακρές) είναι φανερή για πρώτη φορά στον λόγο *Κατ' Αφόβου* 3[1].

Δύναμη και ποικιλία χαρακτηρίζει όλο το έργο του Δημοσθένη, γεγονός που τονίζεται ήδη στην αρχαιότητα από κριτικούς όπως ο Κικέρων, ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσέας και ο Ερμογένης, που όλοι θεωρούσαν τον Δημοσθένη από τις πιο πολλές απόψεις ένα κατάλληλο πρότυπο για όλες τις ρητορικές αρετές. Οι ιδιότητες αυτές δεν απουσιάζουν από τους λόγους που έγραψε ως λογογράφος. Φαίνεται ότι ήταν ικανός να χειρίζεται οποιοδήποτε είδος υπόθεσης, συμπεριλαμβανομένων κληρονομικών, και να προσαρμόζει τις επιδεξιότητές του σχεδόν σε οποιονδήποτε πελάτη. Πρόσεξε λιγότερο την ηθοποιία του πελάτη από τον Λυσία, αλλά ήταν ικανός σ' αυτήν όταν τη θεωρούσε σημαντικό πειστικό μέσο, όπως στην περίπτωση του εξοργισμένου νεαρού αγρότη που αγορεύει στο δικαστήριο τον *Προς Καλλικλέα.* Έχει επαινεθεί ιδιαίτερα για τον τρόπο που μπορεί να δώσει ζωή σε συνηθισμένες ρητορικές συμβάσεις με ζωηρές πινελιές[2], παράδειγμα οι ρεαλιστικές λεπτομέρειες στις σκηνές της στρατιωτικής ζωής και οι καυγάδες στον *Κατά Κόνωνος* που βοηθούν να γίνουν τα επιχειρήματα του ομιλητή πειστικά.

Ανάμεσα στους ιδιωτικούς λόγους του Δημοσθένη ο πιο ενδιαφέρων που διαβάζεται πάρα πολύ συχνά είναι πιθανώς ο *Υπέρ Φορμίωνος*, που γράφτηκε γύρω στο 350. Η υπόθεση είναι *παραγραφή*, μια χαρακτηριστική ελληνική αγωγή στην οποία ο εναγόμενος κάνει αντιαγωγή εναντίον του ενάγοντα με τον ισχυρισμό ότι η αγωγή του ενάγοντα είναι παράνομη. Αυτό αντιστρέφει όλη τη διαδικαστική σχέση ανάμεσα στους δύο. Ο Φορμίων δεν μπορούσε να μιλήσει καλά την αττική διάλεκτο· αντιπροσωπευόταν από συνήγορο που μερικοί εκδότες προσπάθησαν να ισχυριστούν ότι είναι ο Δημοσθένης, αν και δεν υπάρχει μαρτυρία γι' αυτό αλλά σημαντική πιθανότητα για το αντίθετο. Η επιτυχία του λόγου, που σχετίζεται κατά μεγάλο μέρος με τις τραπε-

1. Πβ. Adams (1917).
2. Mathieu (1948) 21.

ζιτικές δραστηριότητες της ίδιας οικογένειας που συναντούμε στον *Τραπεζιτικό* του Ισοκράτη, προέρχεται κατά ένα μεγάλο μέρος από την εικόνα της συμπεριφοράς και του χαρακτήρα των δύο αντιπάλων. Ο Φορμίων παρουσιάζεται σαν ένας έξυπνος, δουλευτής και πιστός απελεύθερος τον οποίο ο πρώην κύριός του δίκαια άφησε επικεφαλής της επιχείρησης, ενώ ο μεγαλύτερος γιος της οικογένειας, ο Απολλόδωρος, παριστάνεται ως ένας φιλόδικος, σπάταλος, μαλθακός καιροσκόπος που τώρα, χρόνια μετά που το ζήτημα εθεωρείτο τακτοποιημένο, προσπαθεί να βγάλει μερικά επιπρόσθετα χρήματα από τον Φορμίωνα. Η σπουδαιότητα του λόγου σχετίζεται όχι μόνο με την τεχνική του Δημοσθένη και με τις πληροφορίες για τα οικονομικά του τέταρτου αιώνα που περιέχει, αλλά με ό,τι αποκαλύπτει για την αθηναϊκή κοινωνική ιστορία, ιδιαίτερα τη στάση των Αθηναίων απέναντι στους δούλους και τους πρώην δούλους.

Οι δημοκρατικοί ένορκοι που άκουσαν μια καλή αγόρευση δεν ενδιαφέρονταν πάντοτε για τη δέουσα διαδικασία. Στην περίπτωση αυτή ο Απολλόδωρος καταδικάστηκε χωρίς να του επιτραπεί να απαντήσει και η αρχική του αγωγή εγκαταλείφθηκε. Αλλά αν τα ορκωτά δικαστήρια ήταν απερίσκεπτα, τα νεύρα ενός φιλόδικου Έλληνα ήταν δυνατά και ο Απολλόδωρος δεν δίστασε να ξαναδοκιμάσει. Αν μπορούσε να εξουδετερώσει έναν από τους μάρτυρες του Φορμίωνα, ακόμη και σε ένα ασήμαντο θέμα, θα μπορούσε τότε να κατηγορήσει τον Φορμίωνα ότι εξαγόρασε τους μάρτυρες και μπορούσε να ξανανοίξει την όλη υπόθεση. Έτσι μήνυσε κάποιον Στέφανο που είχε παρουσιαστεί μάρτυρας για τον Φορμίωνα. Στο δημοσθενικό σύνταγμα έχουμε δύο λόγους για τον Απολλόδωρο ενάντια σ' αυτόν τον Στέφανο ακριβώς σ' αυτή την υπόθεση. Ο δεύτερος απ' αυτούς δείχνει το συνηθισμένο επίπεδο της μέτριας σύγχυσης του Απολλόδωρου και μπορεί να θεωρηθεί ως δική του προσπάθεια. Ο πρώτος είναι ένας ικανός, εντελώς δημοσθενικός λόγος με μια δυνατή και πολύ απαίσια επίθεση στο φτωχό Φορμίωνα. Ο Πλούταρχος λέει (*Δημ.* 15) ότι ο Δημοσθένης, ως επαγγελματίας λογογράφος, προμήθευσε λόγους και για τις δύο πλευρές. Ο Αισχίνης που ήταν σύγχρονος και πρόθυμος να δει στο πρόσωπο του Δημοσθένη όσο το δυνατό μεγαλύτερο κακό, τον κατηγορεί μόνο ότι έγραψε ένα λόγο για τον Φορμίωνα κι ότι στη συνέχεια τον έδειξε στον Απολλόδωρο πριν από τη δίκη (2.166). Συχνά έχει νομιστεί ότι εμπλέκονταν πολιτικοί υπολογισμοί κι ότι την εποχή αυτή ο Απολλόδωρος ανέλαβε να κάνει την επικίνδυνη πρόταση της μετατροπής των θεωρικών χρημάτων για στρατιωτικούς σκοπούς, μια πολιτική που ο Δημοσθένης προέτρεπε στον πρώτο και τρίτο *Ολυνθιακό*. Η συνδυασμένη μαρτυρία μπορεί να εκληφθεί ότι δείχνει πως ο Δημοσθένης, για χάρη αυτού που φαινόταν μεγαλύτερο δημόσιο συμφέρον, κατά κάποιο τρόπο είτε πρόδωσε το καταπίστευμα ή παραβίασε ό,τι εθεωρείτο από μερικούς συγχρόνους του ως ο συνηθισμένος

κώδικας συμπεριφοράς. Επρόκειτο να κάνει το ίδιο ξανά στο επεισόδιο του Αρπάλου.

Οι ιδιωτικοί λόγοι αντιπροσωπεύουν ένα μόνο επίπεδο των πολύπλοκων δραστηριοτήτων του Δημοσθένη. Στα μέσα της δεκαετίας του 350 συνδέθηκε με άλλους μιας ομάδας πολιτικής δράσης οικονομικά συντηρητικών κτηματιών. Είναι εξαιρετικά δύσκολο να κρατά κανείς το αθηναϊκό καλειδοσκόπιο στο επίκεντρο της πολιτικής εστίας, αλλά ο Αριστοφών και ο Ανδροτίων ήταν ανάμεσα στους ανθρώπους που ασκούσαν επιρροή στους οποίους αντιστάθηκε ο Δημοσθένης και είναι πιθανόν ότι ο Εύβουλος ήταν ένας από εκείνους με τους οποίους συνδέθηκε[1]. Στο νέο κόμμα, αν μπορεί να χρησιμοποιηθεί αυτή η ορολογία, ήταν όλοι ενήμεροι των ρητορικών ικανοτήτων του Δημοσθένη και τον κάλεσαν να γράψει λόγους για λογαριασμό τους. Έχουμε φυσικά λόγους των λογογράφων σε δημόσιες υποθέσεις από προηγούμενους ρήτορες, αλλά όλοι εισηγούνται ένα πολύ μεγαλύτερο προσωπικό ενδιαφέρον από μέρους του ομιλητή, ενώ εδώ οι νομικές πράξεις μπορεί να εμπλέκουν σκόπιμο συνταίριασμα ενός που θεωρείται αποτελεσματικός ομιλητής μ' ένα κείμενο που παραγγέλθηκε σ' έναν έξυπνο λογογράφο.

Η πιο πρώιμη από τις δημόσιες υποθέσεις του Δημοσθένη (355) είναι μια μήνυση για παράνομη πρόταση (*γραφὴ παρανόμων*) εναντίον του Ανδροτίωνα, ενός καλά γνωστού προσώπου που αργότερα επρόκειτο να γράψει μιαν ατθίδα (=ιστορία της Αττικής). Η μάλλον πρόταση ρουτίνας του Ανδροτίωνα να επιδικάσει στεφάνια στα μέλη της απερχόμενης βουλής στιγματίσθηκε ως παράνομη, αφού η βουλή δεν κατάφερε να ολοκληρώσει το καθήκον της να κατασκευάσει πολεμικά πλοία. Υπήρχαν δύο κατήγοροι, ο Ευκτήμων, ο συγγραφέας του λόγου του οποίου μας είναι άγνωστος, και ο Διόδωρος, για τον οποίο έγραψε [τον λόγο] ο Δημοσθένης. Και οι δύο φαίνεται ότι επελέγησαν ως έντιμοι κατά μέσον όρο πολίτες που θα είχαν απήχηση στο δημοκρατικό ορκωτό δικαστήριο. Γιατί δεν μίλησε ο ίδιος ο Δημοσθένης; Μπορεί να εθεωρείτο ύποπτος εξαιτίας των πολιτικών του διασυνδέσεων ή του πλούτου του ή των δραστηριοτήτων του ως λογογράφου, αλλά είναι επίσης δυνατό ότι μπορεί να μην φαινόταν ακόμη πως ήταν ένας αρκετά καλός ομιλητής. Ολοφάνερα πέτυχε την αποτελεσματικότητα στην εκφώνηση μόνο σιγά σιγά κι ύστερα από ηράκλεια προσπάθεια με τον ηθοποιό Σάτυρο, μπροστά σ' ένα καθρέπτη με βότσαλα στο στόμα, ή με άλλους τρόπους όπως περιγράφονται από τον Πλούταρχο (*Δημ.* 6.3), που λέει επίσης ότι οι προσπάθειές του τα προηγούμενα χρόνια να κάνει την εκκλησία του δήμου να τον ακούσει ήταν αποτυχημένες. Ο Διόδωρος μπορεί να ήταν μάλλον μέτριος πολίτης, αλλά οι αντίπαλοι του Ανδροτίωνα τον θεωρούσαν σαφώς ικανό να παρουσιάσει αποτελεσματικά έναν εκτενή και περίπλοκο λόγο, ίσως από μνήμης. Μπορεί

1. Jaeger (1938) 57 κ.ε.

θαυμάσια να ήταν από φυσικού του ηθοποιός. Η κατάσταση στον *Κατά Τιμοκράτους* (353), όπου ο Διόδωρος ήταν πάλι ο ομιλητής, και στον *Κατ' Αριστοκράτους* (352) μπορεί να ήταν όμοια, και μπορεί να υπήρχαν επιπρόσθετες υποθέσεις που τώρα δεν μας είναι γνωστές. Την προγραμματισμένη άποψη των δικών μπορεί να τη δει κανείς σε μερικές ομοιότητες του χειρισμού. Ο *Κατά Τιμοκράτους* ακόμη επαναλαμβάνει κατά λέξη ένα εκτενές χωρίο από τον προηγούμενο λόγο *Κατ' Ανδροτίωνος*.

Είναι αρκετά πιθανό ότι ο Δημοσθένης ενδιαφερόταν να συμμετέχει πιο άμεσα στις δημόσιες δίκες. Παιδί ακόμη μπήκε κρυφά σε μιαν αίθουσα δικαστηρίου για ν' ακούσει ένα σπουδαίο λόγο από τον Καλλίστρατο που ο Πλούταρχος ισχυρίζεται ότι άσκησε παντοτινή επίδραση πάνω του. Είναι σίγουρο ότι κατάφερε να βελτιώσει την εκφώνησή του. Ανάμεσα στους μεταγενέστερους ρητοροδιδασκάλους λεγόταν συχνά ότι ο Δημοσθένης, όταν ρωτήθηκε τι ήταν ο πιο σημαντικός παράγοντας στη ρητορική, απάντησε 'η εκφώνηση'· και όταν ρωτήθηκε για τον δεύτερο πιο σπουδαίο παράγοντα, είπε 'η εκφώνηση'· και όταν ρωτήθηκε για τρίτη φορά, είπε 'η εκφώνηση'[1].

Αξιολογώντας το καλλιτεχνικό επίτευγμα του Δημοσθένη μπορούμε μόνο να εικάσουμε σχετικά με τα οπτικά και προφορικά αποτελέσματα που επιτέλεσε, βασιζόμενοι στις παρατηρήσεις μας της δομής των προτάσεών του, των ηχητικών μοτίβων, του ρυθμού, της αλλαγής τόνου και της χρήσης λέξεων 'επικοινωνίας με το ακροατήριο' όπως τα μόρια, τις ρητορικές ερωτήσεις και ιδιαίτερα τους όρκους, που είναι πιο συχνά στο έργο του απ' ό,τι στους άλλους ρήτορες.

Ο Δημοσθένης ωστόσο μπορεί να εκπλήρωσε την επιθυμία του να μιλήσει σε πολιτική υπόθεση τόσο νωρίς όσο το 354 π.Χ. Ο ενάγων στο λόγο *Προς Λεπτίνην* είναι ο νεαρός γιος του στρατηγού Χαβρία, και σύμφωνα με τον Πλούταρχο και την *υπόθεση* που βρίσκεται στα χειρόγραφα του λόγου ο Δημοσθένης εκφώνησε το λόγο ως *συνήγορος*. Ο Werner Jaeger πίστευε ότι το ήθος του ομιλητή του *Προς Λεπτίνην* μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως ένας τρόπος για να κατανοήσουμε την αντίληψη του Δημοσθένη για τον εαυτό του την περίοδο αυτή[2]: ενός πολίτη από τους ανώτερους κύκλους της Αθήνας που μιλά χωρίς ορμητικό πάθος αλλά με αξιοπρεπή αυτοκυριαρχία, καλή κοινωνική συμπεριφορά και μεγάλη αυτοπεποίθηση. Ο Jaeger τον σύγκρινε με έναν από τους πιο ευγενικούς χαρακτήρες του Μενάνδρου. Ο *Προς Λεπτίνην* ήταν πάντοτε ευνοούμενος λόγος στις ρητορικές σχολές και έστω κι αν η προσωπικότητα που εικονίζεται είναι επιτηδευμένη για να εντυπωσιάσει μάλλον παρά αντλείται από τη ζωή, δείχνει την ικανότητα του συγγραφέα να απεικονίζει τον χαρακτήρα.

Ο άλλος λόγος του πιο μεγάλου ενδιαφέροντος στην ομάδα αυτή είναι ο

1. Πβ., π.χ., Κικέρ. *De or.* 3.213. 2. Jaeger (1938).

Κατ' Αριστοκράτους. Αποτελεί την κυριότερη πηγή πληροφόρησής μας για τις περίπλοκες υποθέσεις στη Θράκη στα μέσα του τέταρτου αιώνα, συμπεριλαμβανομένων των δραστηριοτήτων του Κερσοβλέπτη και Χαρίδημου, και είναι επίσης ίσως η καλύτερη μοναδική πηγή πληροφόρησης για τον αττικό νόμο περί ανθρωποκτονίας. Ο ομιλητής είναι κάποιος κατά τα άλλα άγνωστος Ευθυκλής, που θα πρέπει να ήταν ένας πολύ ικανός ρήτορας[1]. Μία τέλος δημόσια υπόθεση κάποιου ενδιαφέροντος είναι ο λόγος *Κατά Μειδίου,* μία δίωξη πολιτικού αντιπάλου που ράπισε τον Δημοσθένη στο πρόσωπο καθώς εκτελούσε δημόσια λειτουργία σε γιορτή. Είναι ένα από τα πιο αδυσώπητα υβρεολόγια, αλλά προφανώς δεν εκφωνήθηκε ποτέ: η υπόθεση έκλεισε με συμβιβασμό εκτός δικαστηρίου.

Οι δημόσιοι λόγοι τους οποίους εξετάζουμε αντιπροσωπεύουν ένα δεύτερο επίπεδο των επιτευγμάτων του Δημοσθένη. Ένα τρίτο μπορεί να ειπωθεί ότι είναι η συμβουλευτική ρητορική την οποία άρχισε να ασκεί για πρώτη φορά στα μέσα της δεκαετίας του 350. Εκτός από τους λόγους εκείνους του Ισοκράτη που παίρνουν συμβουλευτική μορφή, η ρητορεία της πολιτικής αγόρευσης στην Αθήνα του τέταρτου αιώνα αντιπροσωπεύεται από τους πρώτους δεκαεπτά τίτλους του δημοσθενικού συντάγματος. Από αυτούς, ο λόγος *Περί Αλοννήσου* αποδίδεται γενικά στον Ηγήσιππο και ο *Προς την επιστολήν την Φιλίππου* μπορεί να πάρθηκε από την *Ιστορία* του Αναξιμένη, ενώ τρεις άλλοι είναι αγνώστων συγγραφέων. Οι νόθοι λόγοι δεν ξεχωρίζουν από λογοτεχνική άποψη. Ο ίδιος ο Δημοσθένης σε τρεις λόγους από τα μέσα της δεκαετίας του 350 και στους *Φιλιππικούς* έφερε το συμβουλευτικό είδος σ' ένα υψηλό επίπεδο καλλιτεχνικής ανάπτυξης[2]. Φαίνεται πιθανό ότι δημοσίευσε μια συλλογή των συμβουλευτικών του λόγων ως πολιτικά φυλλάδια· μπορούμε να δούμε μερικά σημάδια της έκδοσης στον τρίτο και τέταρτο *Φιλιππικό.*

Οι λόγοι *Περί συμμοριών, Υπέρ Μεγαλοπολιτών* και *Υπέρ της Ροδίων ελευθερίας* είναι ωραία δείγματα της κλασικής συμβουλευτικής ρητορικής: έντεχνη έκθεση απόψεων θεμελιωμένων λογικά με χάρη και οικονομία. Κι οι τρεις είναι σύντομοι, συμπυκνωμένοι, πάνω στο θέμα. Τα πολιτικά θέματα παρουσιάζονται από την άποψη της πολιτικής, και οι προσωπικότητες αποφεύγονται εξολοκλήρου. Ο λόγος *Περί συμμοριών,* που εκφωνήθηκε το 354 π.Χ., είναι ο παλαιότερος· οι νεότεροι κριτικοί συμφώνησαν με τον Διονύσιο (*Π. Θουκ.* 34) ότι ως προς το ύφος δείχνει την επίδραση του Θουκυδίδη. Οι

1. Στην παράγραφο 19 δίνει στο δικαστήριο την επιλογή της σειράς με την οποία θα εξετάσει τα θέματα συζήτησης. Βέβαια αυτό μπορεί να μην αντιπροσωπεύει μια πραγματική επιλογή και το κείμενο μπορεί να έχει ετοιμαστεί για δημοσίευση.

2. Για το ύφος της δημοσθενικής πεζογραφίας πβ. Ronnet (1951). Για την ανάπτυξη της συμβουλευτικής τεχνικής του Δημοσθένη πβ. Pearson (1964).

επόμενοι λόγοι είναι λιγότερο συστηματικά αντιθετικοί στην έκφραση όπως και περισσότερο ευλύγιστοι στη διευθέτηση της αφήγησης και των επιχειρημάτων. Ο Δημοσθένης εδώ παρουσιάζεται ως πρακτικός άνθρωπος που δεν πρόκειται να επαινέσει το παρελθόν όπως άλλοι ομιλητές, αλλά θα πει τι έπρεπε να γίνει τώρα. Ύστερα περιγράφει τον κίνδυνο του προτεινόμενου πολέμου με την Περσία, στο κέντρο του λόγου διατυπώνει την πρότασή του για μεταρρύθμιση του συστήματος των λειτουργιών, στη συνέχεια κάνει μια ανασκόπηση των οικονομικών αναγκών, και καταλήγει μ' έναν επίλογο που συνεχίζει το θέμα του προοιμίου. Η δομή με τον τρόπο αυτό είναι γενικά συμμετρική με την κύρια ιδέα στο κέντρο του λόγου, μια διάταξη τυπική για τη συμβουλευτική ρητορεία του Δημοσθένη. Τυπική είναι επίσης η σύνθεση των επιχειρημάτων σκοπιμότητας, δικαιοσύνης και τιμής[1]. Υπάρχει πολύ λίγος στολισμός ή μεταφορά, αλλά ένα μέρος από τη σαρκαστική δύναμη του Δημοσθένη ξεσπάει: 'Κάποιος προτείνει ένα φόρο 2%; Αλλά τί είναι αυτό κοντά στις 1.200 καμήλες οι οποίες λένε ότι κουβαλούν χρήματα στο μεγάλο Βασιλέα!' (14.27).

Ο όρος *Φιλιππικός* ισχύει για τους τέσσερις λόγους που φέρουν το όνομα αυτό ή πιο πλατιά όλους τους συμβουλευτικούς λόγους του Δημοσθένη που προειδοποιούν για τους κινδύνους από τον Φίλιππο. Αυτοί περιλαμβάνουν τον πρώτο *Φιλιππικό,* τους τρεις *Ολυνθιακούς, τον Περί ειρήνης,* τον δεύτερο *Φιλιππικό,* τον *Περί των εν Χερρονήσῳ,* τον τρίτο και τον τέταρτο *Φιλιππικό.* Χρόνος της σύνθεσης είναι η δεκαετία από το 351 π.Χ., όταν ο Δημοσθένης αντιλήφθηκε την αυξανόμενη δύναμη του Φιλίππου, μέσω της ειρήνης του Φιλοκράτη, έως τα γεγονότα που ανανέωσαν τον πόλεμο με τον Φίλιππο και οδήγησαν στη μάχη της Χαιρώνειας, αλλά παρά το πέρασμα αυτό του χρόνου, το ύφος και το πνεύμα των έργων δείχνουν αξιοσημείωτη συνέπεια. Σ' όλη τη διάρκεια το πρόβλημα του Δημοσθένη είναι να κρούσει στους Αθηναίους τον κώδωνα του κινδύνου για τις πράξεις του Φιλίππου, κι έτσι να παρακινήσει αντενέργειες, χωρίς να εισηγείται ότι είναι πολύ αργά, ή ότι ο Φίλιππος είναι ακαταμάχητος, ή ότι η Αθήνα έχει βουλιάξει πάρα πολύ στην παρακμή για να είναι ικανή να αντιμετωπίσει την πρόκληση. Τα κύρια σύνεργά του είναι η ηθική του σοβαρότητα, η αποφυγή της προσωπικής ενοχοποίησης άλλων Αθηναίων, οι δικές του πρακτικές στρατιωτικές και οικονομικές προτάσεις, η ικανότητά του να ενοποιεί τις παραδόσεις της Αθήνας με το αληθινό συμφέρον της περίστασης, και ίσως πάνω απ' όλα το εντυπωσιακό πορτρέτο του Φιλίππου. Ο τελευταίος εμφανίζεται σαν μια μορφή απίστευτης ενέργειας και φιλοδοξίας, που σπρώχνεται από την ύβρη, όμοιος μ' ένα είδος εξαιρετικής φυσικής καταστροφής, που μπορεί ωστόσο να ανακοπεί μια για πάντα όταν οι αντίπαλοί του αντιληφθούν πόσο ρηχή είναι η βάση του και πόσο

1. Kennedy (1959).

πενιχρή η υποστήριξή του. Υπάρχουν πολλές θαυμάσιες σύντομες ματιές των Αθηναίων ή του Φιλίππου, που ξαφνικά έρχονται μπροστά στο νου: στον πρώτο Φιλιππικό, για παράδειγμα, διαδόσεις για το θάνατο του Φιλίππου έδωσαν ψεύτικη ενθάρρυνση στους Αθηναίους. Είναι ο Φίλιππος νεκρός; Όχι, απαντά κάποιος, αλλά είναι άρρωστος. Ποια η διαφορά; Η Αθήνα όπως είναι σήμερα θα δημιουργούσε έναν άλλο Φίλιππο στη θέση του (11). Οι Αθηναίοι μοιάζουν με τον αγύμναστο πυγμάχο: τα χέρια τους κινούνται πάντα μάλλον στο σημείο όπου ο Φίλιππος χτύπησε παρά εκεί όπου πρόκειται να χτυπήσει (40-1). Ο τρίτος *Φιλιππικός* ασχολείται διεξοδικά με το ζήτημα της παρακμής της Αθήνας: η ελευθερία του λόγου ξέπεσε σε αυταρέσκεια και κολακεία, το ηθικό πνεύμα των ανθρώπων αποτραβήχτηκε, η Ελλάδα είναι άρρωστη, αλλά κάτι μπορεί ακόμη να γίνει. Ο Φίλιππος δεν είναι αληθινός Έλληνας, αλλά νόθο παιδί που διεκδικεί μια κληρονομιά στην οποία δεν έχει δικαίωμα (30-1). Το σχήμα της ερώτησης και απάντησης χρησιμοποιείται συχνά για να δώσει δύναμη στην εκφώνηση και τη σκέψη· όπως στους προηγούμενους λόγους του Δημοσθένη υπάρχει μια σύνθεση στο επιχείρημα, αλλά αυτή τη φορά οδηγεί στο μοναδικό ζήτημα που υπερισχύει της επιβίωσης· όπως στους δημόσιους δικανικούς λόγους του υπάρχει μια σταθερή απορρόφηση ιδεών και μοτίβων, ενοποιημένη όμως σ' ένα περίπλοκο μωσαϊκό επινοητικότητας.

Ένα τέταρτο επίπεδο της επίτευξης του Δημοσθένη συντελείται στους δύο δικανικούς λόγους, και οι δύο δημόσιες υποθέσεις, αλλά πολύ προσωπικοί, όπου υπερασπίζει τη σταδιοδρομία του και προσβάλλει εκείνην του Αισχίνη: *Περί της παραπρεσβείας* και *Περί του στεφάνου*. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε μία εκδοχή του αντιτιθεμένου λόγου του Αισχίνη για να τις συγκρίνουμε με τις παρατηρήσεις του Δημοσθένη. Κι οι τέσσερις λόγοι είναι σε πελώρια κλίμακα έντεχνης ανάπτυξης, πάνω από τρεις φορές πιο εκτενείς σε σύγκριση με τον *Κατά Ερατοσθένους* του Λυσία, δυο φορές πιο εκτενείς από τον *Προς Λεπτίνην*.

Το 346 η Αθήνα έκανε συμμαχία με τον Φίλιππο Β΄ της Μακεδονίας που τερμάτισε σχεδόν δέκα χρόνια πολέμου ανάμεσα στα δύο κράτη. Η ειρήνη αυτή είναι γνωστή ως Ειρήνη του Φιλοκράτη, αλλά ο Δημοσθένης και ο Αισχίνης ήταν επίσης ανάμεσα στους πρέσβεις που την διαπραγματεύθηκαν. Ο Αισχίνης πείσθηκε σαφώς ότι η Αθήνα δεν μπορούσε να αναχαιτίσει στρατιωτικά τον Φίλιππο, αλλά ότι διαπραγματεύσεις και συνεργασία μπορούσαν να εξασφαλίσουν κάποιο μέτρο ασφάλειας και ανεξαρτησίας. Είχε την τάση να εμπιστεύεται τις διαβεβαιώσεις καλών προθέσεων του Φιλίππου κι έγινε ο εκπρόσωπός τους στην Αθήνα. Ο Δημοσθένης πίστευε ότι ο Φίλιππος πρέπει να βρει αντίσταση με κάθε δυνατό τρόπο, δεν έδινε εμπιστοσύνη στις υπο-

σχέσεις του κι είδε ότι οι υποψίες του επιβεβαιώνονταν από τις πράξεις του Φιλίππου, και θεωρούσε τον Αισχίνη ως όργανο της Μακεδονίας. Ισχυρίζεται συστηματικά ότι ο Αισχίνης είχε δωροδοκηθεί από τον Φίλιππο, αλλά δεν αποδεικνύει την αξίωσή του και οι περισσότεροι ιστορικοί πίστεψαν ότι ο Αισχίνης ακολουθούσε ό,τι θεωρούσε ως τη μόνη πρακτική πορεία για την Αθήνα.

Στη δίκη του 343 π.Χ. για την πρεσβεία ο Δημοσθένης κατηγόρησε τον Αισχίνη ότι υπέβαλε αναληθείς εκθέσεις, ότι παράκουσε οδηγίες, ότι καρκινοβατούσε και ότι δωροδοκήθηκε στη διάρκεια των διαπραγματεύσεων για την ειρήνη του Φιλοκράτη. Ο Αισχίνης αθωώθηκε με τριάντα ψήφους. Η Ειρήνη διήρκεσε ως το 340 όταν ξανάρχισαν οι εχθροπραξίες. Ο Δημοσθένης έπαιξε αποτελεσματικό ρόλο ενώνοντας τη Θήβα και την Αθήνα εναντίον του Φιλίππου, αλλά οι Έλληνες σύμμαχοι νικήθηκαν αποφασιστικά στη Χαιρώνεια το 338, χρονολογία που συνήθως θεωρείται ως το τέλος της ανεξαρτησίας για τις ελληνικές πόλεις-κράτη. Στην πραγματικότητα, η Αθήνα διατήρησε τον έλεγχο των εσωτερικών της υποθέσεων και ο Δημοσθένης έμεινε μακριά από την εξουσία του Φιλίππου και βοήθησε να ετοιμαστεί η Αθήνα ενάντια στην πιθανότητα πολιορκίας. Το 336 κάποιος Κτησιφών έκανε πρόταση να ψηφίσει η εκκλησία του δήμου ένα στεφάνι στον Δημοσθένη για τον αδιάλειπτο πατριωτισμό του και τις πρόσφατες υπηρεσίες του. Αυτή ήταν φυσικά μια κατ' εξοχήν πολιτική πράξη, αν και δεν υπήρχε τίποτα ασυνήθιστο στην επιδίκαση ενός στεφάνου. Ο Αισχίνης αμέσως διατύπωσε την κατηγορία ότι η πρόταση ήταν παράνομη. Η δίκη καθυστέρησε εξαιτίας των πολιτικών εξελίξεων, συμπεριλαμβανομένης της δολοφονίας του Φιλίππου, της επιβολής της εξουσίας του Αλεξάνδρου, και των προπαρασκευών για την εισβολή στην Ασία, αλλά το 330 π.Χ. όταν ο χρόνος φαινόταν ευνοϊκός, ο Αισχίνης επανέλαβε την αγωγή του. Ο Κτησιφών απάντησε με συντομία και στη συνέχεια ο Δημοσθένης ανέλαβε ως *συνήγορος* του Κτησιφώντα, εκφωνώντας αυτόν που πάντοτε θεωρήθηκε ως ένας από τους μεγαλύτερους λόγους όλων των αιώνων. Η επιτυχία του ήταν εξαιρετική. Ο Αισχίνης δεν πέτυχε να πάρει το ένα πέμπτο των ψήφων, δεν μπορούσε να πληρώσει το πρόστιμο που συνεπαγόταν και εγκατέλειψε την Αθήνα για πάντα.

Ο λόγος *Περί της παραπρεσβείας* είναι ουσιαστικά μια αφήγηση, παρά ένα έργο με επιχειρηματολογία. Ο Δημοσθένης περιγράφει σε μεγάλες λεπτομέρειες, αν και ίσως όχι με απόλυτη ακρίβεια, τις διάφορες πρεσβείες και συζητήσεις, ζητώντας από την αρχή ως το τέλος να αναπτύξει ένα χαρακτηρισμό του Αισχίνη που θα οδηγήσει στην πεποίθηση ότι θα πρέπει να δωροδοκήθηκε έστω κι αν δεν το επιβεβαίωσε κανένας μάρτυρας. Ο λόγος έχει μια αξιοσημείωτα αδιάπτωτη δύναμη, παρόλο που ποτέ δεν επιτυγχάνει το πάθος

του λόγου *Περί του στεφάνου,* και είναι λιγότερο σφικτά δομημένος από τους περισσότερους λόγους του Δημοσθένη. Πολλά μέρη είναι έντονα, όπως η εικόνα του Φιλοκράτη που περιγελούσε τον Δημοσθένη από το *βήμα*: 'Αυτός πίνει νερό, εγώ κρασί' (46). Το δεύτερο μέρος του λόγου είναι μια πολύ επαυξημένη συλλογή διαφόρων θεμάτων τα οποία ο Δημοσθένης προσπαθεί να εκμεταλλευτεί ως παραλλαγή στο κύριο ηθικό του θέμα. Ανάμεσα στα σχήματα που χρησιμοποιούνται είναι ένα ευνοούμενο του Δημοσθένη, που ως ένα σημείο χρησιμοποιείται στους πιο πολλούς από τους δημόσιους λόγους, ένα είδος συνεχούς διαλόγου με τον εαυτό του, εδώ για το ζήτημα γιατί ανέλαβε την αγωγή. Τέτοια χωρία βοηθούν για να κάνουν τις πνευματικές διαδικασίες του ομιλητή πραγματικές και ανακουφίζουν την πλήξη οδηγώντας τους ενόρκους να εμπιστευθούν το ρήτορα. Μια άλλη πηγή δύναμης είναι η επίθεση στη ζωή και το χαρακτήρα του Αισχίνη. Προσωπικές ύβρεις μόνο βαθμιαία εμφανίζονται στην ελληνική ρητορική· είναι σχεδόν άγνωστες στον Λυσία, πιο χαρακτηριστικές στον Ισαίο, αναπτύχθηκαν πλήρως από τους δύο ρήτορες Αισχίνη και Δημοσθένη, αλλά αποτελεί ένα γνώρισμα της δικανικής, όχι της συμβουλευτικής ρητορικής όπως συμβαίνει στη Ρώμη. Προς το τέλος του λόγου μας προσφέρεται η δυσάρεστη εικόνα του νεαρού Αισχίνη, πολλή σάτιρα για τη σταδιοδρομία του ως ηθοποιού, και μια σύγκρισή του με τον Σόλωνα, μια σύγκριση στην οποία ένας άντρας πιο δυνατός από τον Αισχίνη θα οπισθοχωρούσε. Στα χωρία αυτά ο Δημοσθένης αποκαλύπτει την ικανότητά του να ποικίλλει τον τόνο με μεγάλη ευστροφία, και πρέπει να υποθέσουμε ότι η προφορική του εκφώνηση τρόχιζε ακόμη περισσότερο το εργαλείο αυτό για το σκοπό της υπονόμευσης της αξιοπιστίας του αντιπάλου του.

Ο λόγος *Περί του στεφάνου* είναι εξίσου προσωπικός στις υβριστικές φράσεις ενάντια στον Αισχίνη, αλλά επιτυγχάνει ένα πολύ πιο ευγενικό γενικό αποτέλεσμα, πρώτιστα από το πάθος του πατριωτισμού και την επιτυχία της απεικόνισης από τον Δημοσθένη της δικής του ηθικής ακεραιότητας. Δεν πρόκειται να παραδεχτεί ότι απέτυχε ή ότι ήταν λανθασμένος στην πολιτική του, αν και η μοίρα επέλεξε να αφήσει τον Φίλιππο να θριαμβεύσει στον πόλεμο. Συνεχώς επιστρέφει στην ερώτηση 'τι άλλο μπορούσα να κάνω;' Το πάθος με τον τρόπο αυτό βαθαίνει ακόμη περισσότερο από την τραγωδία μιας χαμένης, ευγενικής υπόθεσης της ελληνικής ελευθερίας.

Το συναισθηματικό υψηλό σημείο του λόγου είναι τα συμφραζόμενα που περιβάλλουν τον όρκο από εκείνους που έπεσαν στον Μαραθώνα (206-10). Οι δυσκολίες της εκφώνησης αυτού του τμήματος, με τον συνεχώς ανυψούμενο τόνο, πρέπει να ήταν σημαντικές:

εἰ γὰρ ὡς οὐ τὰ βέλτιστ' ἐμοῦ πολιτευσαμένου τουδὶ καταψηφιεῖσθε, ἡμαρτηκέναι δόξετε, οὐ τῇ τῆς τύχης ἀγνωμοσύνῃ τὰ συμβάντα παθεῖν. ἀλλ' οὐκ

ἔστιν, οὐκ ἔστιν ὅπως ἡμάρτετ', ἄνδρες Ἀθηναῖοι, τὸν ὑπὲρ τῆς ἁπάντων ἐλευθερίας καὶ σωτηρίας κίνδυνον ἀράμενοι, μὰ τοὺς Μαραθῶνι προκινδυνεύσαντας τῶν προγόνων, καὶ τοὺς ἐν Πλαταιαῖς παραταξαμένους, καὶ τοὺς ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχήσαντας καὶ τοὺς ἐπ' Ἀρτεμισίῳ, καὶ πολλοὺς ἑτέρους τοὺς ἐν τοῖς δημοσίοις μνήμασιν κειμένους ἀγαθοὺς ἄνδρας, οὓς ἅπαντας ὁμοίως ἡ πόλις τῆς αὐτῆς ἀξιώσασα τιμῆς ἔθαψεν, Αἰσχίνη, οὐχὶ τοὺς κατορθώσαντας αὐτῶν οὐδὲ τοὺς κρατήσαντας μόνους.

Γιατί αν, με την ιδέα ότι δεν πέτυχα τα καλύτερα δυνατά αποτελέσματα στην πολιτική μου σταδιοδρομία, καταψηφίσετε αυτόν εδώ [με μια κίνηση του χεριού προς το φτωχό θύμα της έντονης πολιτικής διαμάχης], θα φανείτε ότι παραδέχεστε ότι κάνατε λάθη [τονισμένο] στους υπολογισμούς σας, κι ότι δεν πάθατε αυτά που σας συνέβησαν από τη δυσμένεια της τύχης. [Ύστερα σε πιο ψηλό τόνο:] Αλλά δεν είναι δυνατό, δεν είναι δυνατό [η επανάληψη είναι ευνοούμενο σχήμα έμφασης του Δημοσθένη] ότι κάνατε λάθος, πολίτες της Αθήνας [έρχεται σ' επαφή με το ακροατήριο και επιτρέπει στην προηγούμενη πρόταση να βυθιστεί στο νου τους], με το να πάρετε απάνω σας τον κίνδυνο για την ελευθερία και τη σωτηρία όλων των Ελλήνων [επανειλημμένοι κρητικοί στο ρυθμό κι η συναισθηματική λέξη 'ελευθερία' υψώνουν τον τόνο ακόμη περισσότερο]. Ορκίζομαι στο όνομα εκείνων των προγόνων που πολέμησαν στο Μαραθώνα [η παρήχηση —του π στο πρωτότυπο— προσθέτει κι άλλη μια έκρηξη πυκνότητας], και εκείνων που παρατάχτηκαν στις Πλαταιές, κι εκείνων που ναυμάχησαν στη Σαλαμίνα και κοντά στο Αρτεμίσιο και πολλών άλλων που κείτονται στους δημόσιους τάφους, ανδρείων πολεμιστών, που όλους όμοια η πόλη θεώρησε άξιους τιμητικής ταφής, Αισχίνη [ξαφνική στροφή από τους ενόρκους και το πάθος γίνεται πικρό], όχι μονάχα εκείνους που ήταν επιτυχημένοι και νίκησαν.

Ο *Περί του στεφάνου* ξεπερνά τις πρώιμες δημόσιες υποθέσεις του Δημοσθένη σε πάθος και σε ήθος των χαρακτήρων-του ίδιου του Δημοσθένη, του αθώου Κτησιφώντα, του αηδιαστικού Αισχίνη, του βαρβαρικού Φιλίππου, καθώς οι ένορκοι γυροφέρνουν συνεχώς από τον ένα στον άλλο- αλλά είναι επίσης δυνατός σε επιχειρήματα και κατάταξη της ύλης. Ο Αισχίνης υποστήριξε ότι η πρόταση του Κτησιφώντα ήταν παράνομη για τρεις λόγους: προέβλεπε για στεφάνωμα του Δημοσθένη στο θέατρο, που απαγορευόταν· ο Δημοσθένης τότε ήταν ακόμη υπόχρεος σε λογιστικό έλεγχο (*εὔθυναι*) για το αξίωμα που είχε· και η αξίωση ότι ο Δημοσθένης ήταν πατριώτης ήταν ψεύτικη. Στη μήνυσή του τόνισε τα νομικά του επιχειρήματα, που τεχνικά πιθανώς ήταν έγκυρα. Η 'ρητορική πρόκληση' του Δημοσθένη ήταν να επιτύχει να εξετάσουν οι ένορκοι πλατύτερα το ζήτημα, όπου είχε κάποια ελπίδα να εξουδετερώσει τον Αισχίνη. Μια τέτοια προσέγγιση όχι μόνον ήταν συνε-

τή, αλλά του ταίριαζε. Οι νομικές κοινοτοπίες δεν τον ενδιέφεραν· στους λόγους αναζητά με συνέπεια τα βασικά προβλήματα και υιοθετεί πλατιά άποψη του θέματός του και της πολιτικής ζωής στην Αθήνα. Στην υπόθεση *Περί του στεφάνου* επιμένει στο ξεκίνημα να θίξει μερικά ζητήματα στα οποία είχε αναφερθεί ο Αισχίνης και που του έδωσαν την ευκαιρία να απεικονίσει σύντομα τις δημόσιες δραστηριότητές του στα χρόνια ανάμεσα στην Ειρήνη του Φιλοκράτη και τη Χαιρώνεια. Ύστερα πολύ σύντομα αγγίζει τα δύο νομικά επιχειρήματα και βυθίζεται με όλη του τη δύναμη στις μεταγενέστερες πράξεις του και σ' εκείνες του Αισχίνη, που συγκρίνονται δυσμενώς σε κάθε δυνατό σημείο. Το αποτέλεσμα είναι να επισκιάσει εντελώς τις νομικές τεχνικότητες. Ο *Περί του στεφάνου* δεν αυξάνει σε μια τελική μεγάλη κλίμακα. Αποσύρεται και πλημμυρίζει όπως η παλίρροια μεγάλης θάλασσας, φτάνοντας σε πλήρη κατακλυσμό ανάμεσα στα δύο τρίτα περίπου του δρόμου, και βαθμιαία αποτραβιέται σ' έναν πιο φιλοσοφικό τόνο στην απεικόνιση της τραγικής αντιμετώπισης ανάμεσα στην προσωπική τύχη του Δημοσθένη κι εκείνης του Αισχίνη. Και τελειώνει όπως άρχισε με μια προσευχή.

Το επόμενο μεγάλο συμβάν στη ζωή του Δημοσθένη, το επεισόδιο του Αρπάλου όταν κατηγορήθηκε ότι δωροδοκήθηκε από τον φυγάδα ταμία του Αλεξάνδρου, ήταν μια ευκαιρία για ρητορική, αλλά οι λόγοι του Δημοσθένη δεν έχουν σωθεί. Ο Δημοσθένης σαφώς κατατάσσεται με τον Πλάτωνα ως ένας από τους δύο μεγαλύτερους Έλληνες στυλίστες της πρόζας και με τον Κικέρωνα, που του όφειλε πολλά, ως ένας από τους δύο μεγαλύτερους ρήτορες της αρχαιότητας. Στη μεταγενέστερη ιστορία του ελληνικού πεζού λόγου ως κάτω στη Βυζαντινή περίοδο ο Δημοσθένης και ο Πλάτων παραμένουν οι κύριες επιδράσεις. Η σπουδή της ελληνιστικής ρητορικής δείχνει ότι στην πραγματικότητα η επίδραση του Δημοσθένη ήταν πάντοτε δυνατή, αλλά ο Διονύσιος από την Αλικαρνασσό και ο Ερμογένης συνέβαλαν στην αύξησή της. Και οι δύο είδαν σ' αυτόν ένα συνδυασμό όλων των λογοτεχνικών αρετών, ένα ανεξάντλητο αντικείμενο μίμησης, και τον πιο δυνατό τεχνίτη της ομιλούμενης λέξης. Τα έργα του έγιναν αντικείμενο μελέτης κανονικά στα σχολεία, σύνθεσης υπομνημάτων και απαντήσεων σ' αυτά από σοφιστές και ρητοροδιδασκάλους, και ο Δημοσθένης παρέμεινε για τους αιώνες 'ο ρήτορας'.

Αισχίνης

Από τους αντιπάλους του Δημοσθένη στα δικαστήρια ο πιο γνωστός μας, και ίσως ο πιο ικανός, είναι ο Αισχίνης. Φαίνεται ότι ήταν λογογράφος και στην αρχή του λόγου του *Κατά Τιμάρχου* ισχυρίζεται ότι ως την εποχή εκείνη (345 π.Χ.) δεν απασχολήθηκε με πολιτικές αγωγές. Όπως ο Ανδοκίδης, ήταν

περισσότερο ένας ταλαντούχος ερασιτέχνης παρά ένας επαγγελματίας ρήτορας. Αν κρίνουμε από τις προσωπικές επιθέσεις του Δημοσθένη εναντίον του, αφού στην αρχή βοηθούσε στο σχολείο του πατέρα του, έγινε κατώτερος κυβερνητικός γραφέας (*ὑπογραμματεύς*) κι είχε μια σταδιοδρομία ως ηθοποιός πριν αναμιχθεί στην πολιτική ανωτάτου επιπέδου. Ύστερα ωστόσο από την ήττα του στη δίκη του Κτησιφώντα αποσύρθηκε στη Μικρά Ασία και τη Ρόδο και δίδαξε ρητορική. Ο Φιλόστρατος τον θεωρούσε ως τον ιδρυτή της Δεύτερης Σοφιστικής, όχι μόνο ως δάσκαλο, αλλά εξαιτίας της ικανότητάς του να αυτοσχεδιάζει κάθε φορά που άφηνε τον εαυτό του να παρασύρεται από ένα είδος ενθουσιασμού. Το καλύτερο γνωστό δείγμα αυτού ήταν ο λόγος στους Δελφούς το 339 π.Χ., που ο ίδιος παρουσιάζει ότι έσωσε την κατάσταση για την Αθήνα και που ο Δημοσθένης θεωρούσε ως την πράξη ενός πληρωμένου πράκτορα του Φιλίππου[1].

Έχουμε τρεις λόγους από τον Αισχίνη. Όλοι είναι φανταχτεροί, αξιανάγνωστοι, επαυξημένοι και χρησιμοποιούν αδίστακτα την προσωπική επίθεση. Οι κριτικοί μέσα στους αιώνες συνήθως θαύμασαν το σφρίγος και την εξυπνάδα, αλλά ένιωσαν κάτι σαν αμηχανία για την αδεξιότητά τους, ιδιαίτερα για την αγάπη του Αισχίνη στην επίδειξη της παιδείας του. Υπάρχουν πολλά παραδείγματα αυτού του πράγματος, αλλά η έκκληση στο τέλος του λόγου *Κατά Κτησιφώντος* στη Γη, τον Ήλιο, την Αρετή, τη Γνώση και την Παιδεία είναι ένα κατάλληλο δείγμα. Ο παλαιότερος από τους λόγους του Αισχίνη, κι αυτός που διαβάζεται λιγότερο, είναι η μήνυση κατά του Τιμοκράτη* για να τον εμποδίσει από το να συμμαχήσει με τον Δημοσθένη σε μια μήνυση κατά του Αισχίνη μετά την Ειρήνη του Φιλοκράτη. Το επιχείρημα είναι ότι ο Τιμοκράτης δεν επιτρεπόταν να μιλήσει στην εκκλησία του δήμου ή τα δικαστήρια εξαιτίας της ανηθικότητάς του. Ο λόγος αποτελεί μια καλή πηγή πληροφόρησης για την εκπόρνευση των αρρένων στην Ελλάδα, για τις διαδικασίες στην εκκλησία του δήμου, και για την άποψη της αντιπολιτευόμενης παράταξης την περίοδο αυτή για τον Δημοσθένη. Πολύ λίγα λέγονται για το πολιτικό υπόβαθρο της δίκης· πραγματικά, το έργο του Αισχίνη ως σύνολο χαρακτηρίζεται από μιαν αποφυγή των πιο βαθιών προβλημάτων και από τις προσπάθειες να στρέψει την προσοχή σε λεπτομέρειες. Στο σημείο αυτό βρίσκεται φυσικά σε πλήρη αντίθεση με τον Δημοσθένη. Εν μέρει η διαφορά είναι διαφορά προσωπικότητας, αλλά εν μέρει είναι αποτέλεσμα της πολιτικής θέσης των δύο ρητόρων. Ο Δημοσθένης, ως ιδεαλιστής, συντηρητικός, πατριώτης παλαιού στυλ, επιθυμεί την αντιπαράθεση και έχει να κερδίσει από μια διεξοδική ανάλυση των μηχανορραφιών του Φιλίππου κι εκείνων

1. Αισχίν. 3.107-24 και Δημ. *Περί του στεφάνου* 149-50.

* Από παραδρομή αντί Τιμάρχου εδώ και στον επόμενο στίχο.

από τους Αθηναίους που συνεργάζονταν μαζί του· ο Αισχίνης, του οποίου την ειλικρίνεια δεν έχουμε πραγματικό λόγο να αμφισβητήσουμε, είχε το δύσκολο έργο να υποστηρίζει ένα σκοπό που αναγνώριζε τη δύναμη του Φιλίππου, θεώρησε ότι ο μόνος ρεαλιστικός αντικειμενικός σκοπός ήταν μια συνεννόηση, κι ήταν ανάγκη να προσπαθεί να μειώνει τους φόβους του κατευνασμού και της ριζοσπαστικής αλλαγής. Είχε πάρα πολύ μεγάλη επιτυχία σ' αυτό στο δεύτερο λόγο του, *Περί τῆς παραπρεσβείας* (343 π.Χ.), στον οποίο απάντησε στη μήνυση του Δημοσθένη *Περί της παραπρεσβείας*, εκθέτοντας προσεκτικά τις λεπτομέρειες της διήγησης για να δείξει τι έγινε μέρα με τη μέρα και διαβεβαιώνοντας τους Αθηναίους ότι κανείς δεν δωροδοκήθηκε. Ο τρίτος λόγος, Κατά Κτησιφώντος, επιχειρεί την ίδια τακτική, αλλά τη φορά αυτή ο Αισχίνης κατακλύστηκε από την πολύ μεγαλύτερη ηθική δύναμη του Δημοσθένη.

Υπερείδης

Το περιεχόμενο της δικανικής ρητορικής την φέρνει κάποτε σε στενή σύνδεση με την κωμωδία. Αυτό μπορούσε να διαφωτιστεί από έργα του Λυσία ή του Δημοσθένη, αλλά είναι περισσότερο αξιοπρόσεκτο στους λόγους του Υπερείδη. Είναι ο πιο πνευματώδης από τους ρήτορες, δεν δίσταζε να αναλαμβάνει εντυπωσιακές υποθέσεις τις οποίες χειριζόταν με ευφάνταστους τρόπους, και το επίπεδο λεκτικού του, λιγότερο αυστηρό από εκείνα των προκατόχων του, εμπλούτισε τη γλώσσα του με λέξεις από την κωμωδία και την καθημερινή ζωή. Οι αρχαίοι κριτικοί τον παρουσιάζουν ως τον *πένταθλον* (= πενταθλητή) ανάμεσα στους ρήτορες, δεύτερο μόνο μετά τον Δημοσθένη ως γενικό ομιλητή: εύστροφος λογογράφος, αποτελεσματικός πολιτικός κατήγορος, για παράδειγμα κατά του Φιλοκράτη το 343 π.Χ., και κορυφαίος ομιλητής στην εκκλησία του δήμου για το αντι-Μακεδονικό κόμμα. Ένα πράγμα που είναι αξιοσημείωτο είναι ότι φαίνεται να απέφυγε την προσωπική προσβολή στην οποία συχνά κατέφυγαν οι αντίπαλοί του. Η σταδιοδρομία του είναι παράλληλη μ' εκείνη του Δημοσθένη και για πολύ χρόνο οι δυο τους βρίσκονταν γενικά σε συμφωνία, αλλά σε μεταγενέστερα χρόνια χώρισαν και ο Υπερείδης ενώθηκε με τους άλλους στη δίωξη κατά του Δημοσθένη γιατί δέχτηκε το χρυσάφι του Αρπάλου. Έχουμε αποσπάσματα ενός λόγου πάνω σ' αυτό το θέμα, όπως επίσης του λόγου που έγραψε ως λογογράφος *Υπέρ Ευξενίππου* (που ασχολείται με το ασυνήθιστο θέμα της εγκοίμησης σε ναό), μεγάλο μέρος του επιταφίου του λόγου για τους νεκρούς του Λαμιακού πολέμου, και τμήματα τριών άλλων δικανικών λόγων. Όλοι προέρχονται από παπύρους που ανακαλύφθηκαν από το 1847 και εξής. Λίγα γνωρίζουμε για τα άλλα έργα, από τα οποία το πιο ονομαστό είναι η υπεράσπιση της εταίρας Φρύνης όπου ο Υπερείδης επιδίωξε να δείξει το άσχετο των ανατριχιαστικών

ηθικών εικόνων των βασάνων των αμαρτωλών στον Κάτω Κόσμο του κατηγόρου φωνάζοντας 'Γιατί πρέπει να μεμφθούμε τη Φρύνη αν ένας βράχος κρέμεται πάνω από το κεφάλι του Ταντάλου;' Στο τέλος κατέφυγε σε πειθώ πέραν της λογικής γυμνώνοντας δραματικά μπροστά στους ενόρκους το ωραίο στήθος της πελάτισσάς του. Ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσέας πίστευε ότι ο Υπερείδης συναγωνιζόταν τον Λυσία σε ύφος και τον ξεπερνούσε στην εύρεση και τη διάταξη της ύλης. Είναι ιδιαίτερα καλός στην ύφανση των επιχειρημάτων σ' ένα σταθερό σύνολο, κάτι που ο Λυσίας ποτέ δεν έμαθε στην εντέλεια, είναι λιγότερο άκαμπτος στο χειρισμό των παραδοσιακών μερών του δικανικού λόγου, κι έχει σημαντική επιδεξιότητα στην *ηθοποιία,* πλησιάζοντας εκείνη του Λυσία: ο λόγος *Κατ' Αθηνογένους** έχει μια ζωηρή συλλογή απρεπών χαρακτήρων, συμπεριλαμβανομένου του ομιλητή, που είναι αντάξιοι του Μενάνδρου.

Λυκούργος και Δείναρχος

Οι δύο δικανικοί ρήτορες που απομένουν στον κανόνα είναι ο Λυκούργος και ο Δείναρχος. Ο Λυκούργος ανήκει στην αντι-Μακεδονική μερίδα, ήταν διάσημος για την ακεραιότητά του και διαχειρίστηκε με επιτυχία τα οικονομικά της Αθήνας στα χρόνια μετά τη Χαιρώνεια. Δεν ήταν λογογράφος, αλλά ανέλαβε πολλές διώξεις διεφθαρμένων αντιπάλων. Έχουμε ένα λόγο, μια οξεία δίωξη του Λεωκράτη για προδοσία. Ο Δείναρχος ήταν μέτοικος και λογογράφος δεύτερης τάξης από τον οποίο σώζονται τρεις λόγοι, συμπεριλαμβανομένης μια αδιάφορης δίωξης του Δημοσθένη στην υπόθεση του Αρπάλου.

Έχουμε μονάχα ένα μικρό μέρος της δημοσιευμένης ελληνικής ρητορικής και πρέπει να είμαστε κάπως προσεκτικοί, όπως και στην περίπτωση της τραγωδίας και κωμωδίας, όταν κάνουμε γενικεύσεις για την ιστορία της. Φαίνεται ωστόσο ότι απέρρευσε από πολιτικές, νομικές και κοινωνικές καταστάσεις των μέσων του πέμπτου αιώνα και ότι ανέπτυξε πρώτα μια σειρά από συμβατικότητες διάταξης και θεματολογίου. Αυτό ακολουθήθηκε στο πρώτο μέρος του τέταρτου αιώνα από μια αυξημένη καλλιτεχνική επίδοση στην απεικόνιση του χαρακτήρα, συμπεριλαμβανομένης της παρουσίασης του χαρακτήρα του ομιλητή, και στη λεπτολογία του επιχειρήματος. Από τα μέσα του τέταρτου αιώνα έχουμε δείγματα λόγων σε μεγάλη κλίμακα σε δημόσιες δίκες που χρησιμοποιούν πικρό προσωπικό υβρεολόγιο, που εμπνέεται από έντονες πολιτικές διαφορές. Μετά το Λαμιακό πόλεμο η ρητορική είχε μικρή σκοπιμότητα στην Αθήνα και οι δικανικοί λόγοι βαθμιαία υποχώρησαν σε

* Από παραδρομή στο βιβλίο σημειώνεται Against Athenagoras (= Κατ' Αθηναγόρου).

μια υπολογοτεχνική μορφή η οποία σταμάτησε να ελκύει την προσπάθεια διανοιών πρώτης κατηγορίας, αλλά το εκπαιδευτικό σύστημα έμεινε εστιασμένο στη ρητορική, και η ρητορική επανεμφανίστηκε ως σημαντικό είδος στο δεύτερο αιώνα μετά Χριστόν[1].

1. Το κείμενο αυτού του κεφαλαίου γράφτηκε το 1975.

17
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ

Για την ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας, η φιλοσοφία από τον Αριστοτέλη και πέρα, είναι σημαντική τουλάχιστο ως προς τρεις διαφορετικούς τρόπους. Πρώτα ως προς το ύφος και το είδος: η λογοτεχνική παρουσίαση της φιλοσοφίας, κάποτε ακόμα και στον ίδιο συγγραφέα, ποικίλλει σε μία κλίμακα η οποία μπορεί να κυμαίνεται από ό,τι είναι λίγο περισσότερο από τεχνική στενογραφία ως την πολύ εκλεπτυσμένη πρόζα. Μερικοί φιλόσοφοι της ελληνιστικής περιόδου που παρουσιάζουν ακόμη τις ιδέες τους σε στίχους, και παραθέματα, ιδιαίτερα από τους πιο ονομαστούς ποιητές, δεν είναι σπάνιοι.

Δεύτερον ως προς τη θεωρία της λογοτεχνίας: ο ίδιος ο Αριστοτέλης και μερικοί μεταγενέστεροι Έλληνες φιλόσοφοι συνέβαλαν ουσιαστικά στη θεωρία της ρητορικής και στη λογοτεχνική κριτική. Μεγάλο μέρος του έργου τους στον τομέα αυτό παραλήφθηκε από μεταγενέστερους κλασικούς συγγραφείς, ιδιαίτερα τους Ρωμαίους ρητοροδιδασκάλους, και είχε συνεχή επίδραση.

Τρίτον ως προς τη σκέψη. Αυτό πρέπει να εξετάζεται κάθε φορά που η φιλοσοφία επηρεάζει άμεσα το περιεχόμενο της λογοτεχνίας. Από την άποψη αυτή ο Αριστοτέλης είναι πολύ λιγότερο σημαντικός από τους Στωικούς και Επικουρείους. Η φιλοσοφία του Επίκουρου είναι το θέμα του Λουκρήτιου και ο Λουκρήτιος είναι ένας ποιητής που μπορεί να συγκριθεί για τη μεγαλοφυία του με τον Βιργίλιο. Αλλά ο Λουκρήτιος ήταν μόνο ο πιο αξιόλογος από πολλούς ποιητές και άλλους συγγραφείς, το έργο των οποίων επηρεάστηκε σημαντικά από την Επικούρεια και Στωική φιλοσοφία. Σήμερα η επίδραση αυτή φαίνεται αποφασιστικά περισσότερο έντονη πάνω στη ρωμαϊκή λογοτεχνία παρά στην ελληνική. Αλλά αυτό οφείλεται, εν μέρει τουλάχιστο, στην απώλεια σχεδόν όλης της ελληνικής λογοτεχνίας των τριών τελευταίων αιώνων π.Χ. Μικρή αμφιβολία μπορεί να υπάρξει ότι ο Στωικισμός και η διδασκαλία του Επίκουρου είχαν ευρεία επιρροή στη μεταγενέστερη ελληνική παιδεία.

Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ

1. Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ

Ο Αριστοτέλης άρχισε τη φιλοσοφική του σταδιοδρομία ως μέλος της Ακαδημίας του Πλάτωνα στην Αθήνα το 367 π.Χ. Σ' αντίθεση με τον Πλάτωνα δεν ήταν Αθηναίος πολίτης. Ο πατέρας του Νικόμαχος ήταν ο γιατρός της αυλής του Αμύντα, βασιλιά της Μακεδονίας, και χωρίς αμφιβολία ο δεκαεπτάχρονος Αριστοτέλης με την εισήγηση του Νικόμαχου έγινε μέλος της Ακαδημίας για να πάρει 'την καλύτερη εκπαίδευση που η Ελλάδα μπορούσε να προσφέρει'[1]. Ο Αριστοτέλης παρέμεινε μαθητής και στενός εταίρος του Πλάτωνα ως το 347, όταν πέθανε ο Πλάτων. Αν οποιοδήποτε από τα σωζόμενα έργα του χρονολογούνται από την περίοδο αυτή είναι αδύνατο να υποστηριχθεί. Αλλά μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι η μακρά αυτή θητεία στην Ακαδημία ήταν η πιο ισχυρή απ' όλες τις επιδράσεις στη φιλοσοφική ανάπτυξη του Αριστοτέλη. Το δικό του έργο, αν και συχνά επικριτικό για τον Πλάτωνα, κάνει συνεχώς ρητή ή υπονοούμενη αναφορά στα γραπτά του παλαιότερου φιλοσόφου, και σε μερικά έργα, ιδιαίτερα στα *Τοπικά*, ο Αριστοτέλης σχεδόν σίγουρα απεικονίζει συζητήσεις και μεθόδους επιχειρηματολογίας που ασκούνταν προφορικά στην Ακαδημία. Αλλά τίποτα απ' αυτά δεν ρίχνει οποιαδήποτε αμφιβολία για την πρωτοτυπία του Αριστοτέλη ως στοχαστή και ερευνητή. Η κλίμακα των ενδιαφερόντων του ήταν τεράστια κι είχε ένα πάθος, που όπως φαίνεται δεν το συμμεριζόταν ο Πλάτων, για την πιο φιλόπονη συλλογή και κατάταξη των γεγονότων, είτε στη βιολογία, τη φυσική επιστήμη, ή την ιστορία των πολιτευμάτων. Επιπλέον ο Αριστοτέλης καθιέρωσε μεθόδους ανάλυσης και θετικές θεωρίες για τη φύση των πραγμάτων που συχνά είναι όχι μόνο μια πρόοδος έναντι του Πλάτωνα αλλά αξίζουν να ονομαστούν πρωτότυπες στον πιο ψηλό βαθμό. Αυτό είναι πάρα πολύ ευδιάκριτα αληθινό για τη λογική του, και στη συστηματική τυπική παρουσίασή της στα *Αναλυτικά*, και ως μεθοδολογία για φιλοσοφική επιχειρηματολογία γενικά. Αλλά σ' όλα τα θέματα που πραγματεύθηκε, μεταφυσική, ηθική, πολιτικά, φιλοσοφία του νου, και φυσική επιστήμη, ο Αριστοτέλης επέδειξε δυνάμεις αδιάπτωτης αναλυτικής σκέψης που είναι κάτι παραπάνω από εκπληκτικές.

Μετά το θάνατο του Πλάτωνα ο Αριστοτέλης εγκατέλειψε την Αθήνα, επιστρέφοντας στην πόλη δώδεκα χρόνια αργότερα, το 335. Τα χρόνια των 'ταξιδιών' του τα πέρασε σε διάφορες πόλεις, πρώτα στη Μικρά Ασία και ύστερα στη Μακεδονία. Η νεότερη έρευνα έχει παρουσιάσει ισχυρούς λόγους για τη χρονολόγηση του αναπτυσσόμενου ενδιαφέροντος του Αριστοτέλη για

1. Ross (1923) 2.

τη βιολογία στην περίοδο αυτή της ζωής του[1], και τα χρόνια 343/2-340 είναι σημαντικά και για έναν εντελώς διαφορετικό λόγο. Στο διάστημα αυτό ο Αριστοτέλης προσλήφθηκε από τον Φίλιππο της Μακεδονίας ως δάσκαλος του Αλεξάνδρου, που ήταν παιδί τότε στα δεκαπέντε του χρόνια. Είναι πιθανόν ότι ο Αριστοτέλης προσπάθησε να κινήσει το ενδιαφέρον του νεαρού Αλεξάνδρου σε κάποιο από το πιο στοιχειώδες έργο της Ακαδημίας, αλλά απ' ό,τι ξέρουμε για το δάσκαλο και το μαθητή κανείς από τους δυο δεν επηρέασε τον άλλο σημαντικά. Μια από τις πιο αξιόλογες αποσιωπήσεις του Αριστοτέλη στα πολιτικά του συγγράμματα είναι η πλήρης απουσία οποιασδήποτε αναφοράς στις βαθιές αλλαγές που συνέβαιναν τότε στον ελληνικό κόσμο, που ήταν άμεση συνέπεια των εκστρατειών του Αλεξάνδρου και των κατακτητικών του φιλοδοξιών.

Η επίσημη σχέση του Αριστοτέλη με τον Αλέξανδρο φαίνεται ότι τελειώνει το 340, αλλά ο φιλόσοφος παρέμεινε στη Μακεδονία ωσότου ο Αλέξανδρος διαδέχτηκε τον Φίλιππο πέντε χρόνια αργότερα. Τότε επέστρεψε στην Αθήνα, αλλά όχι στην Ακαδημία. Αφού απέκτησε τώρα, όπως μπορούμε να υποθέσουμε, σημαντική φήμη ως φιλόσοφος, ο Αριστοτέλης δημιούργησε τον δικό του κύκλο φίλων και μαθητών στο Λύκειο, ένα άλσος ιερό του Απόλλωνα ακριβώς έξω από την ίδια την Αθήνα, που είχε γίνει δημόσιο πεδίο άθλησης μ' ένα κτίριο γυμνασίου. Το Λύκειο (ή Περίπατος), όπως η σχολή του Αριστοτέλη ονομάστηκε αργότερα, στην αρχή δεν είχε δικό της οίκημα αλλά στεγαζόταν σε δημόσια κτίρια, όπου επιτράπηκε στον Αριστοτέλη από τις πολιτικές αρχές να διδάσκει[2]. Στη συνέχεια ο διάδοχός του Θεόφραστος απέκτησε περιουσία κοντά στο Λύκειο, την οποία έθεσε στη διάθεση του σχολείου και την κληροδότησε στους φιλοσόφους εταίρους (Διογ. Λαέρτ. 5.52). Είναι φανερό ότι ο Αριστοτέλης έβλεπε τον εαυτό του στη διάρκεια των μεταγενέστερων αυτών χρόνων στην Αθήνα σαν έναν ανεξάρτητο φιλόσοφο που κατεύθυνε έρευνα, παραδόσεις, και εκλέπτυνε τις δικές του ιδέες. Η προσωπική και επιστημονική επίδραση στους οπαδούς του ήταν αρκετά ισχυρή για να εμπνεύσει μια πάρα πολύ γόνιμη συνέχιση σπουδών μετά το θάνατό του. Αυτός συνέβη το 322 στη Χαλκίδα της Εύβοιας όπου είχε αποχωρήσει ο Αριστοτέλης, υπό την πίεση της αντι-Μακεδονικής επανάστασης στην Αθήνα μετά την αναγγελία του θανάτου του Αλεξάνδρου.

Η φιλοσοφία του Αριστοτέλη και η φύση των συγγραμμάτων του πρέπει να συζητηθούν μαζί. Από τη μεταγενέστερη αρχαιότητα ως τους πρόσφατους χρόνους ο Αριστοτέλης θεωρήθηκε ως κατ' εξοχήν συστηματικός φιλόσοφος. Το έργο του Werner Jaeger για την ιστορία της ανάπτυξης του Αριστοτέλη

1. Πβ. Lee (1948).
2. Lynch (1972) 68-154.

(1923) εγκαινίασε μια θεμελιακά καινούργια εκτίμηση της άποψης αυτής. Τώρα αναγνωρίζουμε ότι, παρ' όλες τις θετικές απόψεις του Αριστοτέλη για τον κόσμο και την αμοιβαία συνοχή τους, ήταν πρωταρχικά ένας ερευνητής, ένας που έθετε προβλήματα και λύσεις σ' αυτά, και μόνο δευτερευόντως ένας οικοδόμος συστημάτων. Τα γραπτά του μας παρουσιάζουν μια διάνοια που συνεχώς ασχολείται σ' ένα διάλογο με τον εαυτό της, αποδίδοντας τη δέουσα σημασία στα καθιερωμένα συστήματα ή τις εμπειρικές μαρτυρίες και μορφώνοντας τη σκέψη της μέσω σαφώς ορισμένων εννοιολογικών κατηγοριών. Η εντύπωση ενός αυτοδύναμου αριστοτελικού συστήματος, αν και εν μέρει αληθινή, οφείλεται ως ένα βαθμό στους σχολιαστές της μεταγενέστερης αρχαιότητας και των διαδόχων τους του μεσαίωνα. Οφείλεται επίσης στον τρόπο με τον οποίο τα συγγράμματα του Αριστοτέλη έχουν μεταβιβαστεί σ' εμάς.

Για τον Πλάτωνα ο διάλογος ήταν το λογοτεχνικό μέσο της φιλοσοφίας. Οτιδήποτε κι αν ήταν η αρχή του, ως αναπαράσταση του πραγματικού Σωκρατικού λόγου, οι διάλογοι του Πλάτωνα δεν είναι απλώς ένα δραματικό τέχνασμα. Το βασικό τους χαρακτηριστικό είναι η ερώτηση και η απάντηση μεταξύ δύο τουλάχιστον ανθρώπων, και για τον Πλάτωνα η εγκεκριμένη μέθοδος διεξαγωγής της φιλοσοφίας, οπωσδήποτε σε γραπτή μορφή, σ' αυτό το στυλ της 'διαλεκτικής' ανταλλαγής, που διεξάγεται σύμφωνα με ορισμένες πρόδηλες, όχι όμως και αυστηρά τυπικές, αρχές λογικής και κριτήρια αλήθειας. Στις *Επιστολές,* μερικές από τις οποίες είναι ίσως γνήσιες (βλ. σ. 634 κ.ε.), και σε μερικά χωρία των διαλόγων, ιδιαίτερα των μεταγενέστερων, είναι αρκετά συνηθισμένη μια εκτενής έκθεση απόψεων από έναν ομιλητή. Αλλά εκτός από τη συζητήσιμη 7η *Επιστολή,* ο Πλάτων δεν έδωσε μια γραπτή έκθεση της δικής του φιλοσοφίας σε πρώτο πρόσωπο.

Όσο μπορούμε να κρίνουμε, οι διάλογοι του Πλάτωνα ήταν μοναδικοί στην ελληνική λογοτεχνία. Άλλοι φιλόσοφοι, συμπεριλαμβανομένου του Αριστοτέλη, χρησιμοποίησαν κάποτε τη διαλογική μορφή, αλλά όχι ως τη θεμελιώδη μέθοδο γραφής της φιλοσοφίας. Η συνεχής πεζή πραγματεία ήταν καλά καθιερωμένη για τεχνικά έργα ως τα μέσα του πέμπτου αιώνα, και δεν θα έπρεπε να θεωρούμε τους διαλόγους του Πλάτωνα ως διακοπή της παράδοσης εκείνης. Μπορούν να εξηγηθούν με αναφορά στη σχέση του Πλάτωνα με τον Σωκράτη και τη δική του φιλοσοφική μεθοδολογία.

Όπως ο Πλάτων, ο Αριστοτέλης έγραψε έργα που ήταν προορισμένα για τον γενικά μορφωμένο αναγνώστη, αλλά η γνώση μας των έργων αυτών είναι αποσπασματική[1]. Ο ίδιος έκανε διάκριση ανάμεσα σε *λόγους εξωτερικούς,* έργα που προορίζονταν για ανάγνωση εκτός της σχολής, και *λόγους κατά φιλοσοφίαν,* έργα τεχνικής φιλοσοφικής φύσης (*Ηθ. Ευδ.* 1, 1217b22) γραμ-

1. Πβ. Lesky 621-4.

μένα σε μορφή διαλέξεων ή για μελέτη μέσα στο δικό του κύκλο. Είναι η δεύτερη σειρά έργων που αποτελεί το σωζόμενο αριστοτελικό σύνταγμα (corpus). Συχνά γνωστές ως 'σημειώσεις διαλέξεων του Αριστοτέλη', μια παραπλανητική περιγραφή, οι πραγματείες που σώζονται έχουν σίγουρα υποστεί αναδιοργάνωση και δημοσίευση μετά το θάνατο του Αριστοτέλη. Τα δικά μας κείμενα πιθανόν να φτάνουν σε μια έκδοση που έγινε από τον Ανδρόνικο το Ρόδιο πριν από τα μέσα του πρώτου αιώνα π.Χ[1]. Είναι ουσιαστικά βέβαιο ότι ανέλαβε να εκδώσει μια μεγάλη σειρά από τα ίδια τα χειρόγραφα του Αριστοτέλη που είχαν πάψει να κυκλοφορούν από το θάνατο του Θεόφραστου (288/4) μέχρις ότου ξαναβρέθηκαν από έναν Αθηναίο βιβλιόφιλο, τον Απελλικώντα, στις αρχές του πρώτου αιώνα π.Χ.[2] Το γεγονός αυτό δεν είναι σημαντικό απλώς ως βιβλιογραφική είδηση. Στον Ανδρόνικο μπορεί να αποδοθεί η τελική ευθύνη για την παρούσα διάταξη των έργων του Αριστοτέλη, συμπεριλαμβανομένης της διαίρεσης σε βιβλία και τουλάχιστον μερικών τίτλων, κι οι δικές του φιλοσοφικές προκαταλήψεις ίσως τον οδήγησαν να δώσει μια πιο συστηματική οργάνωση στο υλικό απ' ό,τι θα χρησιμοποιούσε ο ίδιος ο Αριστοτέλης[3]. Επιπλέον υπάρχει σοβαρός λόγος να σκεφθούμε ότι τουλάχιστον μερικά από τα κείμενα στην έκδοση του Ανδρόνικου δεν ήταν διαθέσιμα ούτε σε βιβλιοθήκες μετά τη μεταφορά τους στη Μικρά Ασία από τον Νηλέα από τη Σκήψη νωρίς τον τρίτο αιώνα π.Χ. Αυτό δεν σημαίνει ότι η φιλοσοφία του Αριστοτέλη δεν ήταν καθόλου γνωστή στα ενδιάμεσα χρόνια. Τα πιο δημοφιλή συγγράμματά του ήταν διαθέσιμα και η Αλεξανδρινή βιβλιοθήκη φαίνεται ότι κατείχε έναν πολύ μεγάλο αριθμό από τα έργα του[4]. Μερικά κείμενα μπορεί να ήταν γνωστά αλλού, αλλά η ιστορία ότι τα δικά μας αριστοτελικά συγγράμματα χάθηκαν προσωρινά κερδίζει κάποια υποστήριξη από την απουσία φανερών αναφορών σ' αυτά στη λογοτεχνία της περιόδου από το 270 περίπου ως το 40 π.Χ.

'Όλοι οι άνθρωποι έχουν μια φυσική επιθυμία για γνώση'. Η επιβλητική αυτή δήλωση είναι η πρώτη πρόταση των *Μετά τα Φυσικά* του Αριστοτέλη, κι η παραδοσιακή διάταξη των έργων του βασίζεται σε μια ταξινόμηση της γνώσης ή των επιστημών που ο ίδιος αναγνώριζε: θεωρητικής, πρακτικής και παραγωγικής (*Μετά τα Φυσ.* Ε 1025b25). Σ' αυτά πρέπει να προστεθούν οι

1. Οι αρχαίες μαρτυρίες για το έργο του Ανδρόνικου έχουν συλλεγεί στον Düring (1957) 412-25. Για λεπτομερή συζήτηση πβ. Moraux (1973) που παρουσιάζει ισχυρά επιχειρήματα για τη χρονολόγηση της δραστηριότητας του Ανδρόνικου πριν από το θάνατο του Κικέρωνα (σ. 45-58).

2. Ο Στράβων (13.1.54) φιλοδοξεί να διηγηθεί την ιστορία των κειμένων αυτών έως τη στιγμή που έφτασαν στα χέρια του Ανδρόνικου.

3. Düring (1966) 41-2.

4. Düring (1966) 37.

λογικές πραγματείες, που βρίσκονται πρώτες στο σύνταγμα και που ο ίδιος ο Αριστοτέλης δεν τις θεωρούσε ως μέρη οποιασδήποτε επιστήμης, αλλά ως μέθοδο επιχειρηματολογίας που μπορεί να εφαρμοστεί σ' όλες τις επιστήμες. Αν πάρουμε ως δεδομένο αυτές τις τέσσερις διαιρέσεις του έργου του Αριστοτέλη, το μεγαλύτερο τμήμα των έργων του εμπίπτει στην κατάταξη 'θεωρητική γνώση'. Αυτή περιλαμβάνει τις έρευνές του για τη φύση, και στο επίπεδο των γενικών αρχών κίνησης και μεταβολής (*Φυσικά, Περί γενέσεως και φθοράς, Περί ουρανού*) και στη βιολογία· περιλαμβάνει επίσης ό,τι ονομάζει 'πρώτη φιλοσοφία' ή 'θεολογία' (*Μετά τα Φυσικά*) το περιεχόμενο της οποίας είναι οι πρώτες αρχές της πραγματικότητας ή τα πρωταρχικά αντικείμενα της επιστημονικής γνώσης. Τα έργα του για τα *Ηθικά* και τα *Πολιτικά* είναι δείγματα 'πρακτικής γνώσης' μαζί με την *Ποιητική* (και με κάποια έννοια τη *Ρητορική*) που είναι ένα παράδειγμα γνώσης που είναι 'παραγωγική'. Ένα έργο που δεν εμπίπτει σ' αυτή την κατάταξη είναι η *Αθηναίων πολιτεία*, το μόνο σωζόμενο δείγμα μιας συνολικής διερεύνησης των πολιτευμάτων ελληνικών πόλεων που διηύθυνε ο Αριστοτέλης, αν και ο ίδιος δεν μπορεί να έχει γράψει περισσότερο από ένα τμήμα των 158 πραγματειών που υποτίθεται ότι είχαν συντεθεί.

Ο Αριστοτέλης είχε μεγάλη υπόληψη ως στυλίστας στην αρχαιότητα. Ο Κικέρων μιλά για το flumen orationis aureum (*Acad.* 2.119) 'το χρυσό ρέμα της ευγλωττίας' του, και ο Κοϊντιλιανός το επαναλαμβάνει, eloquendi suavitas (10.1.83) 'η γλυκύτητα του ύφους' του. Και οι δύο κριτικοί πρέπει να είχαν τα λογοτεχνικά έργα του Αριστοτέλη στο νου τους, και τα λείψανά τους είναι πάρα πολύ ελαττωματικά για μας προκειμένου να επιβεβαιώσουμε τέτοιες κρίσεις. Αλλά δεν υπάρχει λόγος να αμφιβάλλουμε γι' αυτές. Λογοτεχνικά σχήματα και κομψές περίοδοι δεν είναι χαρακτηριστικά του αριστοτελικού μας συντάγματος (corpus), γιατί αυτά τα έργα δεν γράφτηκαν για να γοητεύουν το αυτί. (Το σχόλιο του Φιλόδημου για το λογοτεχνικό 'τραυλισμό' του Αριστοτέλη, *Ρητ.* II σ. 51, 36.11 Sudhaus, είναι πιθανόν μια αναφορά στις τεχνικές πραγματείες). Μεγάλο μέρος της φιλοσοφίας του Αριστοτέλη είναι τεχνικής φύσης και απαιτεί οικειότητα με ειδική ορολογία και τυπικό επιχείρημα. Αλλά παρόλο που υπάρχουν μερικά χωρία που είναι συμπυκνωμένα, ή συγκεχυμένα από μεταφορές ως το σημείο της βαθιάς ασάφειας, ο Αριστοτέλης δεν είναι πάντοτε δύσκολος στην ανάγνωση για κείνους που έχουν τέλεια εξοικειωθεί με το ύφος και τη γλώσσα του. Οι κύριες δυσκολίες στον Αριστοτέλη βρίσκονται στη φύση των προβλημάτων με τα οποία εκείνος πάλεψε, και το γεγονός ότι βρήκε συχνά ένα μέσο για έκφραση της πιο αφηρημένης σκέψης με καθαρότητα και με συνοχή είναι ένα μέτρο της αξίας του.

Επιπλέον, ακόμη και στα σωζόμενα έργα του δείχνει σε μερικές περιπτώ-

σεις πινελιές εκείνου του 'χρυσού ρέματος της ευγλωττίας'. Η εισαγωγή στα *Μετά τα Φυσικά* είναι ένα παράδειγμα· ένα άλλο είναι ένα χωρίο από το *Περί ζώων μορίων* (1.5) που αποκαλύπτει την αισθητική ηδονή του επιστημονικού ερευνητή: 'Ακόμη και στη μελέτη των ζώων που δεν προκαλούν ευχαρίστηση στις αισθήσεις, η φύση στη δεξιοτεχνία της προσφέρει ακατανίκητες ηδονές γι' αυτούς που είναι ικανοί να αναγνωρίζουν τις αιτίες και για τους φυσικούς εραστές της σοφίας'. Ή, όταν γράφει για την καθαρά στοχαστική ζωή, την περιγράφει ως

> ανώτερη από την ανθρώπινη φύση· γιατι αυτού του είδους η ζωή δεν ανήκει στον άνθρωπο ως άνθρωπο, αλλά σε κάτι που υπάρχει μέσα του κι είναι θεϊκό... όμως δεν πρέπει να ακολουθεί κανείς τη συμβουλή εκείνων που μας παραγγέλλουν να κάνουμε ανθρώπινες σκέψεις, αλλά όσο είναι δυνατό να κυνηγά την αθανασία και να κάνει το καθετί για να ζήσει σύμφωνα με ό,τι είναι το καλύτερο μέρος του εαυτού του. Γιατί αν και είναι μικρό σε όγκο, ξεπερνά κατά πολύ όλα τ' άλλα σε δύναμη και αξία. (*Ηθ. Νικ.* 10, 1177b26-1178a2)

Ακόμη κι όταν εκφράζεται εντελώς ξερά ο Αριστοτέλης κατορθώνει να μεταδώσει το δικό του πάθος για γνώση, και κανένας δεν έχει εκφράσει με μεγαλύτερη συνέπεια την ικανοποίηση της ολότελα αφιερωμένης [στη γνώση] πνευματικής ζωής.

Είναι δύσκολο να γενικεύσει κανείς με συντομία για τη μεθοδολογία του Αριστοτέλη ως φιλοσοφικού συγγραφέα, αλλά πρέπει να αναφερθούν μερικά σημεία. Αντίθετα από τον Πλάτωνα ο Αριστοτέλης αρέσκεται να αρχίζει την εξέταση ενός προβλήματος με μια επισκόπηση των απόψεων που υπάρχουν πάνω σ' ένα θέμα. Αυτό μπορεί να γίνει χωρίς αναφορά σε άτομα, αλλά πιο συχνά δίνει μια λεπτομερή έκθεση και κριτική των προηγούμενων φιλοσόφων, κάνοντας τέτοια χρήση των θεωριών ή εννοιών τους (όπως ερμηνεύονται απ' αυτόν) όπως ταιριάζει στο δικό του φιλοσοφικό σκοπό. Δυο αξιοσημείωτα παραδείγματα είναι το πρώτο βιβλίο των *Μετά τα Φυσικά* κι εκείνο του έργου *Περί ψυχής*. Ο Αριστοτέλης (σε τέτοια χωρία) δεν είναι τόσο πολύ ένας ιστορικός της φιλοσοφίας όσο ένας κριτικός που εξετάζει τους προκατόχους του μέσα από τις δικές του κατηγορίες σκέψης[1]. Αλλά αποτελεί μια θεμελιώδη πηγή γνώσης για την πρώιμη φιλοσοφία.

Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό του φιλοσοφικού του ύφους είναι η αναζήτηση για ορισμούς βασικών εννοιών και η διασάφηση αυτού που θα λέγαμε διάφορες χρήσεις ενός όρου, που ο Αριστοτέλης ονομάζει 'οι διάφοροι τρό-

1. Η αξιοπιστία του Αριστοτέλη ως ιστορικού της φιλοσοφίας αμφισβητήθηκε εκ θεμελίων από τον Cherniss (1935). Η επιχειρηματολογία του όπως υποδεικνύει ο Stevenson (1974) δεν υπονομεύτηκε σοβαρά από τον Guthrie (1957).

ποι με τους οποίους λέγεται ένα πράγμα'. Με τον τρόπο αυτό, το πρώτο κεφάλαιο των *Φυσικών* 2 είναι αφιερωμένο στην ανάλυση της *φύσης*, που θεωρεί ότι έχει δύο χρήσεις, σύμφωνα με το αν αναφερόμαστε στην *ύλη* κάποιου πράγματος ή τη *μορφή* του. *Ύλη* και *μορφή* είναι δύο θεμελιώδεις αριστοτελικές εννοιολογικές κατηγορίες τις οποίες χρησιμοποιεί στην ανάλυση όλων των ειδών τα διαφορετικά πράγματα. Άλλες τέτοιες έννοιες είναι *δυνάμει* και *ἐνεργείᾳ*, *ἀναγκαῖον* και *ἐνδεχόμενον*, *εἶναι* και *γίγνεσθαι*. Είναι χαρακτηριστικό του Αριστοτέλη, αφού ορίσει το αντικείμενο για το οποίο ενδιαφέρεται, να συζητεί ιδιαίτερες λεπτομέρειες, που όχι μόνο διασαφηνίζουν τον ορισμό αλλά μπορεί να τον κάνουν να τροποποιηθεί. Επανειλημμένα διακόπτει την κύρια έκθεση ενός θέματος για να εξετάσει μιαν *ἀπορίαν*, ένα ειδικό πρόβλημα, που ο νεότερος συγγραφέας θα έβαζε σε μια υποσημείωση και που ο ίδιος μπορεί να αφήσει αξεδιάλυτο. Κάποτε είναι αδύνατο να πούμε αν μια συγκεκριμένη *ἀπορία* είναι μέρος του αρχικού κειμένου ή κάτι που αυτός, ή ακόμη ένας εκδότης, πρόσθεσε αργότερα. Αλλά δεν μπορεί να υπάρξει αμφιβολία ότι η πλειονότητα είναι μέρος της δικής του φιλοσοφικής παρουσίασης.

Φυσικά η μεθοδολογία ποικίλλει πολύ ανάλογα με το περιεχόμενο. Στα *Αναλυτικά*, που εκθέτει τις τυπικές αρχές του παραγωγικού συλλογισμού, η γλώσσα είναι διαρκώς τεχνική και το ύφος μπορεί να συγκριθεί μ' εκείνο ενός νεότερου εγχειριδίου λογικής. Τα *Ηθικά*, εξάλλου, είναι γραμμένα σε απλά αλλά θαυμάσια σαφή Ελληνικά, κι ένας αριθμός ηθικών σημείων επεξηγούνται με παραθέματα από τους ποιητές. Όπως όλοι οι μορφωμένοι Έλληνες ο Αριστοτέλης πρέπει να ήξερε τεράστιες ποσότητες από τον Όμηρο και άλλους ποιητές από μνήμης, και το ενδιαφέρον του για τη λογοτεχνία δεν ήταν καθόλου απλά εκείνο της ευχαρίστησης. Τα έργα του περιελάμβαναν έξι βιβλία Ομηρικών προβλημάτων[1], ένα θέμα που αργότερα πραγματεύτηκε ο Στωικός Ζήνων και πολλοί άλλοι. Συνέταξε ή οργάνωσε τη σύνταξη καταλόγων των νικητών και των δραμάτων τους στις αθηναϊκές δραματικές γιορτές[2], και τα σωζόμενα έργα του περιλαμβάνουν δύο μελέτες που είναι ιδιαίτερου λογοτεχνικού ενδιαφέροντος, τη *Ρητορική* και την *Ποιητική*. Αυτές, ιδιαίτερα η δεύτερη, πρέπει να συζητηθεί κάπως λεπτομερώς.

2. ΡΗΤΟΡΙΚΗ

Η *Ρητορική* του Αριστοτέλη, όπως την έχουμε, περιλαμβάνει τρία βιβλία. Ως συμβολή στη θεωρία της λογοτεχνίας το τελευταίο απ' αυτά είναι το πιο

1. Πβ. Pfeiffer 69-74. 2. Πβ. *DFA* 71.

ενδιαφέρον και μπορεί να έχει ενσωματωθεί στα βιβλία 1 και 2 από έναν εκδότη μετά το θάνατο του Αριστοτέλη. Στα πρώτα δύο βιβλία ο Αριστοτέλης ενδιαφέρεται ολοφάνερα για την 'ανακάλυψη των πιθανών μέσων πειθούς σε κάθε θέμα' (1.2). Το καταθέτει ως τη λειτουργία της ρητορικής, αλλά επειδή ο ρήτορας ζητεί να *αποδείξει* τις απόψεις του στο ακροατήριό του, η ρητορική θεωρείται από τον Αριστοτέλη σαν μια τέχνη που χρειάζεται οι χρήστες της να κατανοούν ορισμένους κανόνες της συλλογιστικής. Μεγάλο μέρος των βιβλίων 1 και 2 καταλαμβάνεται από την ανάλυση του 'ενθυμήματος' ή του 'ρητορικού συλλογισμού' και τα είδη των προτάσεων που οι ρήτορες μπορούν να προσδοκούν ότι θα είναι αποτελεσματικά ως συστατικά μέρη των επιχειρημάτων τους. Όπως ο Πλάτων (*Φαίδρ.* 266c-269c) ο Αριστοτέλης είναι πολύ επικριτικός για τα ρητορικά εγχειρίδια που υπάρχουν, και η έμφαση στο λογικό στοιχείο του ρητορικού επιχειρήματος θα κέρδιζε τη συμπάθεια του Πλάτωνα. Αλλά ενώ για τον Πλάτωνα ο αληθινός ρήτορας πρέπει να είναι φιλόσοφος, κάτοχος γνώσης στην πιο πλήρη έννοια, η *Ρητορική* του Αριστοτέλη δείχνει 'πώς να είναι κανείς καλός ρήτορας χωρίς να είναι φιλόσοφος'[1]. Όχι ότι παραμελεί τις ηθικές και συναισθηματικές απόψεις της ρητορικής. Ο υποψήφιος ρήτορας, σύμφωνα με την άποψή του, χρειάζεται να καταλαβαίνει ηθικές έννοιες και χρειάζεται επίσης αρκετή ψυχολογία για να ξέρει τι θα συγκινήσει τα αισθήματα ενός ακροατηρίου. Το δεύτερο βιβλίο ξεκινά να εξηγήσει πώς ο ρήτορας πρέπει να κερδίσει την καλή θέληση του ακροατηρίου του, και για το σκοπό αυτό, πρέπει να είναι ικανός κριτής των συναισθημάτων που προκαλούν διάφορες καταστάσεις και τύποι συμπεριφοράς.

Στο τρίτο βιβλίο ο Αριστοτέλης στρέφεται στο 'ύφος', δηλ.: την ανάγκη του ρήτορα να γνωρίζει 'πώς θα έπρεπε να μιλήσει'. Αναφέρει τη 'σαφήνεια' ως την ειδική αρετή του καλού ύφους του πεζού λόγου, και τονίζει επίσης 'το πρέπον' (= την καταλληλότητα) στο περιεχόμενο (2.1). Κι οι δυο αυτές ιδιότητες διευκρινίζονται εν μέρει με την αντιπαράθεση πεζού λόγου και ποίησης. Η εξυψωμένη γλώσσα της ποίησης είναι πολύ λιγότερο κατάλληλη για τον πεζό λόγο, που θα πρέπει να αποφεύγει τις σπάνιες λέξεις και να είναι φειδωλός στη χρήση παρομοιώσεων. Αλλά οι μεταφορές είναι εξολοκλήρου κατάλληλες στον πεζό λόγο, 'αφού ο καθένας τις χρησιμοποιεί στην ομιλία' (2.6), κι ο Αριστοτέλης αφιερώνει πολύ χώρο στην ανάλυση της μεταφοράς και την αξία της. Υποστηρίζει ότι πνευματώδεις παρατηρήσεις κατά μεγάλο μέρος παράγονται από τη μεταφορά και από την παραπλάνηση του ακροατή (11.6). Γραμματική ακρίβεια, αποφυγή ασάφειας, η ορθή χρήση των συνδετικών, και ειδικοί μάλλον παρά γενικοί όροι καθορίζονται ως συ-

1. Grube (1965) 93.

στατικά στοιχεία του '*ελληνισμού*', της ορθής χρήσης της ελληνικής γλώσσας (5.1).

Ο Αριστοτέλης στο βιβλίο αυτό συζητεί επίσης τις περιφράσεις, το ρυθμό του πεζού λόγου, και τη δομή των περιόδων. Τονίζει τη σπουδαιότητα αντιθετικών ή ισοζυγιασμένων περιόδων για αισθητικές και λογικές αιτίες (9.8). Ο πρώιμος ελληνικός πεζός λόγος με την αγάπη του για μιαν αρμαθιά παρατακτικών προτάσεων, είναι κατώτερος, κατά την άποψή του, από το περιοδικό ύφος, κι αναφέρει τον ιστορικό Ηρόδοτο ως παράδειγμα του πρώτου. Σ' όλο αυτό το βιβλίο ο Αριστοτέλης συζητεί τη ρητορική πρόζα και συσχετίζει το γενικό του κριτήριο 'του πρέποντος' με τα διάφορα είδη ρητορικής (12.1). Οι πολιτικοί λόγοι απαιτούν διαφορετικό ύφος από εκείνους που είναι γραμμένοι ως νομικές δικογραφίες ή ως εορταστικοί λόγοι (*ἐπιδεικτικὴ λέξις*). Κάνει επίσης μια ενδιαφέρουσα διάκριση ανάμεσα στον πεζό λόγο που γράφεται για να διαβαστεί και τους λόγους που προορίζονται να εκφωνηθούν – ο πρώτος πρέπει να είναι πιο ακριβής, ο δεύτερος πιο θεατρικός.

Είναι αδύνατο να πει κανείς πόσο αυτά τα υφολογικά σχόλια οφείλουν σε προηγούμενους ερευνητές. Αλλά μπορούμε δίκαια να πιστώσουμε τον Αριστοτέλη με κάποια πρωτοτυπία, ιδιαίτερα για τη μεταφορά και μια θαυμάσια διαυγή έκθεση πολλών συστατικών στοιχείων της καλής γραφής, που άσκησε αξιόλογη επίδραση πάνω στους θεωρητικούς της ρητορικής στη μεταγενέστερη αρχαιότητα.

3. ΠΟΙΗΤΙΚΗ

Αν η *Ρητορική* του Αριστοτέλη έχει τώρα σε μεγάλο βαθμό ιστορικό ενδιαφέρον, οι τύχες της σύντομης μελέτης για την ποίηση υπήρξαν πολύ διαφορετικές. Το *Περί ποιητικής*, συμβατικά *Ποιητική*, απόλαυσε και συνεχίζει να απολαύει μιαν αξιοσημείωτη φήμη μεταξύ των βιβλίων της λογοτεχνικής κριτικής. Μπορεί δίκαια να κριθεί ως το πιο σημαντικό απ' όλα τα συναφή έργα, και, δεν είναι καθόλου περίεργο πως τίποτα απ' ό,τι ο Αριστοτέλης έγραψε δεν μελετάται πιο πλατιά και δεν γίνεται αναφορά σ' αυτό. Ωστόσο ο ίδιος ο Αριστοτέλης, και οι σύγχρονοί του, θα μπορούσαν να ξαφνιαστούν από την μετέπειτα επιτυχία του. Δεν υπάρχει τίποτα που να δείχνει ότι θεωρούσε την *Ποιητική* ως ένα από τα μεγαλύτερα επιτεύγματά του, που μπορούσε να είναι στην ίδια κατηγορία όπως το έργο για τη λογική, μεταφυσική και βιολογία. Η *Ρητορική* είναι μια πολύ περισσότερο λεπτομερής μελέτη από την *Ποιητική*, κι όταν ακόμη ληφθεί υπόψη ότι το δεύτερο έργο, που είναι επίσης το μεταγενέστερο, δεν έχει σωθεί ακέραιο. Είναι ίσως ορθό να πούμε ότι ο Αριστοτέλης ενδιαφερόταν περισσότερο για την τεχνική της

ρητορικής και το επιχείρημα παρά για τη φύση της ποίησης.

Μια τέτοια στάση από μέρους του Αριστοτέλη θα βοηθούσε να εξηγήσουμε μερικές από τις ελλείψεις της Ποιητικής: πραγματεύτηκε το θέμα εκλεκτικά χωρίς να σκοπεύει να διατυπώσει μια πλήρη θεωρία της λογοτεχνίας. Επιπλέον, η *Ποιητική*, στην παρούσα μορφή της, είναι τόσο συμπυκνωμένη ώστε έχουμε κάθε λόγο να τη θεωρούμε μάλλον ως μια πραγματεία σχεδιασμένη για μελέτη μέσα στην αριστοτελική σχολή παρά ως ένα βιβλίο στη συνηθισμένη σημασία. Είναι επίσης στην πραγματικότητα σίγουρο ότι το αρχικό κείμενο έχει τροποποιηθεί από αρχαίους εκδότες σε διάφορα μέρη. Αλλά, παρ' όλες τις δυσκολίες της, η *Ποιητική* αξίζει τη μεγάλη της φήμη. Διαφωτίζει την κατανόηση της ελληνικής τραγωδίας και καθιερώνει κριτικά εργαλεία λογοτεχνικής ανάλυσης που έχουν μόνιμη αξία.

Προσεγγίζοντας την *Ποιητική* χρειάζεται να λάβουμε υπόψη πολλά ιστορικά δεδομένα. Πρώτα, τις πολιτιστικές περιστάσεις της εποχής του Αριστοτέλη. Το δεύτερο τρίτο του τέταρτου αιώνα π.Χ. ήταν περίοδος παρακμής και αλλαγής στην ελληνική ποίηση. Ιδιαίτερα η τραγωδία, το κύριο θέμα του Αριστοτέλη στην *Ποιητική*, δεν είχε να παρουσιάσει διακεκριμένο δραματικό ποιητή μετά τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη, αλλά οι δραματικές γιορτές συνέχισαν όπως προηγουμένως, με νέα θεατρικά έργα και κάποτε με αναβίωση παλαιότερων. Ο κάθε μαθητής μάθαινε τον Όμηρό του, και γενικά, η ποίηση παρέμενε ένα βασικό στοιχείο εκπαίδευσης και κουλτούρας στην πιο πλατιά σημασία των όρων.

Δεύτερο, την επίδραση του Πλάτωνα. Ως στενός εταίρος του Πλάτωνα για είκοσι χρόνια, ο Αριστοτέλης δεν μπορούσε να μην αντιδράσει στις απόψεις του παλαιότερου φιλοσόφου. Ο ορισμός του της ποίησης ως *μιμητικής* τέχνης (*μίμησις*) προέρχεται κατευθείαν από τον Πλάτωνα, και ο Αριστοτέλης επίσης ακολούθησε τον Πλάτωνα δίνοντας μεγάλη σημασία στην επενέργεια της ποίησης πάνω στα συναισθήματα. Αλλά δεν συμμεριζόταν καμιά από τις επιτιμητικές στάσεις του Πλάτωνα απέναντι στην ποίηση. Οι ηθικές έννοιες παίζουν σημαντικό μέρος στην *Ποιητική*, αλλά ο σκοπός του έργου δεν είναι να υπαγορεύσει στους ποιητές τι έπρεπε να πουν, με οποιαδήποτε ηθική έννοια. Ένα μέρος της σημασίας της *Ποιητικής* είναι η μεταχείριση της ποίησης ως έγκυρης δραστηριότητας καθεαυτής, που χρειάζεται ανάλυση και κατανόηση μέσα στους δικούς της όρους αναφοράς.

Τρίτο, τη μεθοδολογία του Αριστοτέλη και τις εννοιολογικές κατηγορίες. Η *Ποιητική* είναι ένα από τα υστερότερα έργα του Αριστοτέλη. Ως την εποχή της σύνθεσής της, είχε ήδη καθιερώσει μεθόδους ανάλυσης και ορολογίας που μπορούσαν να εφαρμοσθούν στη συζήτηση όλων των ειδών για τα διάφορα θέματα. Η διαίρεση της ποίησης σε 'είδη', η διάκριση ανάμεσα σε 'καθολικό' και 'ειδικό', η διάκριση ανάμεσα σε 'απλό' και 'σύνθετο' — αυτά

είναι δείγματα αναλυτικών σχημάτων στην *Ποιητική* που απαντούν σε όλα τα έργα του Αριστοτέλη. Επιπλέον, μερικοί όροι στην *Ποιητική*, συγκεκριμένα *πρᾶξις* – δράση, *ἦθος* – (ηθικός) χαρακτήρας, *ἁμαρτία* – σφάλμα, όλα διαφωτίζονται από σημεία που συζητούνται στα Ηθικά του.

Η δομή της *Ποιητικής*, όπως την έχουμε, είναι η ακόλουθη: στα κεφάλαια 1-5 ο Αριστοτέλης διαφωτίζει τη φύση της ποίησης γενικά· τα κεφάλαια 6-22 ασχολούνται με την τραγωδία, τα 23-6 με το έπος και με μια σύγκριση των δύο ειδών. Η τελευταία πρόταση στα χειρόγραφά μας ολοκληρώνει την εξέταση της τραγωδίας και του έπους. Είναι σχεδόν σίγουρο ότι η *Ποιητική* συνέχισε με εξέταση της κωμωδίας[1], που υποσχέθηκε στο 1449b21. Το τέταρτο 'είδος' της ποίησης που αναφέρει ο Αριστοτέλης, ο 'διθύραμβος' (χορικό λυρικό άσμα), δεν συζητείται πουθενά λεπτομερειακά, και δεν υπάρχει τρόπος να ξέρουμε αν το εξέτασε αλλού, όπως και όποιο άλλο 'είδος' ποίησης, για παράδειγμα την προσωπική λυρική.

Παρά τη συντομία τους, τα εισαγωγικά κεφάλαια είναι θεμελιακής σημασίας. Έχοντας ορίσει την ποίηση ως 'μιμητική τέχνη', ο Αριστοτέλης διευκρινίζει τη σημασία της 'μίμησης' για το συγκεκριμένο είδος της. Οι ποιητές μιμούνται 'τους ανθρώπους που δρουν' (1448a 1), μια δήλωση που δείχνει ότι ο Αριστοτέλης σκέφτεται τώρα το δράμα και το έπος. Αφού οι άνθρωποι που δρουν διαφέρουν στους ηθικούς χαρακτήρες τους, ένα κριτήριο για τη διαφοροποίηση των ειδών της ποίησης είναι ηθικό: η τραγωδία παρουσιάζει τους ανθρώπους ως ανώτερους από ό,τι είναι στη ζωή, η κωμωδία ως κατώτερους (1448a17). Ο Αριστοτέλης δεν εννοεί ότι τα θέματα της τραγωδίας είναι πρότυπα αρετής. Το ηθικό του κριτήριο εδώ είναι εν μέρει, αν όχι κυρίως, ένας τρόπος διάκρισης του ευγενικού και ηρωικού από το μονότονο και ασήμαντο. Μια άλλη μέθοδος διάκρισης ανάμεσα στις διάφορες μορφές ποίησης είναι η χρήση που κάνουν της αφήγησης, του δράματος, ή και των δύο. Ο Αριστοτέλης βλέπει τον Όμηρο και ως αφηγηματικό και ως δραματικό ποιητή, αναμφίβολα γιατί το έπος κάνει τέτοια σπουδαία χρήση των λόγων.

Οι παρατηρήσεις του για τη 'φυσική' αρχή της ποίησης αξίζουν να παρατεθούν πλήρως: *τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζῴων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖσθαι διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας* (1448b5-9). Η ποίηση λοιπόν, για τον Αριστοτέλη, είναι και φυσικό και ευχάριστο συστατικό στοιχείο της ανθρώπινης ζωής. Πουθενά στην *Ποιητική* δεν εισηγείται ότι ο ποιητής είναι δάσκαλος ή "προμηθευτής" κάποιου συγκεκριμένου είδους αληθειών. Όταν ωστόσο γράφει για την τραγωδία, ο Αριστοτέλης συγκεκριμενοποιεί ορισμένες ιδιότητες που χρειάζονται σ' ένα

1. Βλ. Cooper (1922).

ποιητή. Θα πρέπει να είναι μάλλον ένας ταλαντούχος παρά κάποιος που υπόκειται στην έμπνευση (1455a32), και ο Αριστοτέλης φαίνεται να λέει ότι άνθρωποι που μπορούν να περιγραφούν με όποιον από τους δύο αυτούς τρόπους είναι εκείνοι που είναι πάρα πολύ ικανοί να αισθάνονται τα πάθη που παριστάνονται σε ποιητική μορφή.

Η γνώμη του Αριστοτέλη για τη 'μίμηση' ή 'αναπαράσταση' (*μίμησις*) δεν ισοδυναμεί με την απλή αναπαραγωγή ή αντιγραφή. Είναι ο τρόπος του για να πει ότι η ποίηση είναι ένα ιδιαίτερο είδος δημιουργικής πράξης. Δεν πρέπει να υποθέσουμε ότι η μίμηση αντιτίθεται στη φαντασία, αλλά μάλλον σ' ό,τι είναι καθαρά φανταστικό ή αδύνατο. Το καθήκον του ποιητή είναι να αναπαριστά τις ανθρώπινες πράξεις και τη ζωή, αλλά όχι αναγκαστικά τη ζωή εδώ και τώρα. Παρόλο που παρομοιάζεται με ζωγράφο (γιατί κι η ζωγραφική επίσης είναι είδος *μίμησης*), ο ποιητής μπορεί να παριστάνει τα πράγματα όπως ήταν, ή όπως είναι, ή όπως λέγονται ή νομίζονται ότι είναι, ή όπως έπρεπε να είναι (1460b10). Επιπλέον η ποίηση διαφέρει από την ιστορία, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, στο ότι γράφει μάλλον για το 'καθολικό' παρά για 'το μερικό' (1451b6)[1]. Η ιστορία διηγείται ό,τι ένα άτομο έκανε ή δοκίμασε. Αλλά η ποίηση –κι εδώ ο Αριστοτέλης σκέφτεται κυρίως την τραγωδία– αναπαριστά 'πράγματα κάποιας λογής' που γίνονται ή λέγονται από 'κάποιον συγκεκριμένου τύπου' σε τρόπο ώστε η σχέση ανάμεσα στο πρόσωπο που δρα και στο τι λέει ή κάνει είναι 'πιστευτή ή αναγκαία'. Μ' αυτές τις δύσκολες λέξεις, ο Αριστοτέλης δεν αντιπαραβάλλει μόνο την τραγωδία με την ιστορία αλλά λέει κάτι που έχει μεγάλη σπουδαιότητα για την ποίηση ως λογοτεχνικό είδος. Πρέπει να είναι μια αναπαράσταση που έχει *γενική* σημασία και συνοχή, σε τρόπο που συγκινούμαστε ώστε να αντιδράσουμε: ναι, αυτό είναι ό,τι κάποιος σαν αυτό θα έλεγε ή θα έκανε σε τέτοια περίσταση.

Η 'καθολικότητα' της ποίησης τοποθετείται μέσα στη λεπτομερή ανάλυση της τραγωδίας από τον Αριστοτέλη, κι είναι αυτό το μέρος της *Ποιητικής*, το πιο μεγάλο τμήμα, που δίκαια έχει επαινεθεί πάρα πολύ. Αρχίζει με ένα γενικό ορισμό: 'τραγωδία είναι μίμηση μιας πράξης που απαιτεί σοβαρή προσοχή, που είναι ολοκληρωμένη και έχει μέγεθος· με λόγο που είναι ελκυστικός... κάνοντας χρήση δραματικής κι όχι διηγηματικής μορφής, προκαλώντας μέσω του ελέου και του φόβου την κάθαρση τέτοιων συγκινήσεων'.

Κανένα τμήμα της *Ποιητικής* δεν έχει προκαλέσει μεγαλύτερη συζήτηση από το τελευταίο μέρος του ορισμού αυτού. Ο Αριστοτέλης δεν κάνει περαιτέρω αναφορά στην *κάθαρση,* αλλά στα μετέπειτα κεφάλαια διαφωτίζει κάπως

1. Για τη διάκριση ανάμεσα στην ποίηση και ιστορία από τον Αριστοτέλη πβ. Gomme (1954*b*).

τα 'τραγικά' συναισθήματα, έλεο και φόβο. Μας λέει ότι προξενούνται συγκεκριμένα από μιαν αλλαγή στη γνώση ή τις τύχες ενός χαρακτήρα (1452a38). Ειδικότερα, ο έλεος προκαλείται από συμφορά της οποίας δεν είναι άξιος, και ο φόβος από τα παθήματα 'αυτού που μας μοιάζει' (1453a5). Έπεται ότι οι τραγωδίες που πρόκειται να είναι επιτυχημένες, κατά τη γνώμη του Αριστοτέλη, θα πρέπει να διεγείρουν τα συναισθήματα του ακροατηρίου μ' αυτούς τους τρόπους. Είναι δύσκολο να γνωρίζουμε πόσο τα λόγια του Αριστοτέλη προσφέρονται στην ιδέα να νιώθει κανείς συμπάθεια για τους χαρακτήρες[1]. Κάποια ιδέα συναισθήματος για τους άλλους εξυπακούεται σαφώς από τον έλεο, και ο Αριστοτέλης αναφέρεται επίσης στο 'αίσθημα για τον συνάνθρωπο', το *φιλάνθρωπον*. Αλλά δεν θα έπρεπε να νομίσουμε ότι έχει κατά νου μια ρομαντική προσωπική ταύτιση με τον πρωταγωνιστή και τα παθήματά του[2]. Και ο έλεος και ο φόβος έχουν για τον Αριστοτέλη υπονοούμενα προσωπικής αναφοράς – συγκινούμαστε από τη σκέψη ότι κι εμείς επίσης μπορούμε να υποφέρουμε τέτοιο πόνο. Πιο ενδιαφέρουσα απ' όλα είναι η παρατήρησή του ότι 'ο ποιητής πρέπει να παράγει την ευχαρίστηση που προκαλείται μέσα από τη μίμηση από τον έλεο και το φόβο' (1453b11). Στην προηγούμενη πρόταση έχει μιλήσει για την 'ευχαρίστηση που προσιδιάζει στην τραγωδία', κι αυτή στη συνέχεια αναλύεται ως προϊόν ελέου και φόβου, όπως αναπαριστάνεται δραματικά.

Ο Αριστοτέλης αναγνώριζε πλήρως ότι ο έλεος και ο φόβος είναι οδυνηρά (*Ρητ.* 2.8). Αλλά δεν αντιφάσκει όταν λέει ότι προξενούν ευχαρίστηση σ' ένα τραγικό ακροατήριο. Γιατί πραγματικά απολαμβάνουμε την τραγωδία και η ενδιαφέρουσα ερώτηση είναι γιατί. Αν και οποιαδήποτε δήλωση για την *κάθαρση* στην *Ποιητική* είναι ριψοκίνδυνη, οι περαιτέρω παρατηρήσεις του Αριστοτέλη για τον έλεο και φόβο υποβάλλουν σε μεγάλο βαθμό ότι η *κάθαρση* αυτών και όμοιων συναισθημάτων, αν δεν είναι η ίδια η ευχαρίστηση στην τραγωδία, είναι μια διαδικασία που μεταβάλλει ό,τι στην πραγματική ζωή θα ήταν οδυνηρή εμπειρία σε κάτι που μπορεί να είναι ευχάριστο. Η άποψη φαίνεται να είναι πως μπορεί να είναι ευχάριστο να διεγείρουμε τα συναισθήματα αυτά και να τα ανακουφίζουμε με την τέχνη. Ο Αριστοτέλης λέει περισσότερα στα *Πολιτικά* (8.7), όταν γράφει για 'ενθουσιαστική' μουσική, κι υπάρχει κάθε λόγος να συσχετίσουμε τις εκεί παρατηρήσεις του με την *Ποιητική*[3].

Είναι μήπως το ξύπνημα των συναισθημάτων σε δραματικά συμφραζόμενα που συνιστούν την κάθαρση; Η απάντηση είναι πιθανόν ναι. Ο Αριστοτέλης

1. House (1956) 102 κ.ε. 2. Jones (1962) 39 κ.ε.

3. Αναφέρεται στο χωρίο των *Πολιτικών* σε μια 'καθαρότερη έκθεση της *κάθαρσης* που θα δώσουμε όταν θα έλθουμε να μιλήσουμε για ποίηση'. Αλλά το κείμενό μας της *Ποιητικής* δεν εκπληρώνει αυτή την πρόρρηση.

φαίνεται να λέει ότι η εμπειρία της τραγωδίας αποδεσμεύει τα αισθήματά μας μ' έναν τέτοιο τρόπο, ώστε κερδίζουμε συναισθηματική ισορροπία και σταθερότητα[1]. Ίσως θα πρέπει να δούμε την ιδέα του της συναισθηματικής θεραπείας ως θετική αξίωση για την αξία της τραγωδίας, υπερασπίζοντάς την ενάντια στις έντονες επικρίσεις του Πλάτωνα[2]. Αλλ' αυτό σημαίνει να βασίζει κανείς πολλά πάνω σε λίγα. Είναι καλύτερο να συνδέσουμε την άποψη του Αριστοτέλη για τη συναισθηματική ευχαρίστηση στην τραγωδία με τη γενική αντίληψη του ανθρώπου ως δημιουργήματος που απολαμβάνει τη 'μίμηση'. Ο έλεος, ο φόβος, και η *κάθαρσή* τους, εξηγούν τί πρέπει να σκοπεύει ο τραγικός ποιητής να δημιουργήσει αν το ακροατήριο πρόκειται να απολαύσει αυτό το ιδιαίτερο είδος μίμησης.

Λιγότερη διαμάχη περιβάλλει τα προηγούμενα μέρη του ορισμού της τραγωδίας από τον Αριστοτέλη. Στην προσπάθεια να τα εξηγήσει ο ίδιος, φτάνει στο συμπέρασμα ότι η τραγωδία αποτελείται κατ' ανάγκην από έξι συστατικά στοιχεία: ιστορία ή υπόθεση (*μῦθος*), χαρακτήρες *(ἤθη)*, σκέψη (*διάνοια*), λεξιλόγιο (*λέξις*), θέαμα (*ὄψις*), και τραγούδι (*μελοποιία*) (1450a9). Η συζήτησή του των τελευταίων τριών στοιχείων, παρόλο που δεν στερείται ενδιαφέροντος, γίνεται επιτροχάδην και δεν θα εξεταστεί εδώ. Το καλύτερο και μεγαλύτερο μέρος της εξέτασης της τραγωδίας είναι αφιερωμένο στο *μύθο*.

Με το *μύθο* ο Αριστοτέλης εννοεί 'τη σύνθεση των γεγονότων' (1450a 4). Αυτό, πάνω απ' όλες τις άλλες έννοιες, ρίχνει φως στο είδος της μίμησης που είναι η τραγωδία. 'Η τραγωδία είναι μίμηση όχι ανθρώπων αλλά πράξεων και της ζωής ... σε τρόπο που αυτοί [δηλ. οι ηθοποιοί] παίζουν όχι για να αναπαραστήσουν τους χαρακτήρες, αλλά περιλαμβάνουν τους χαρακτήρες για χάρη των πράξεων· επομένως πράξεις και *μύθος* είναι ο σκοπός της τραγωδίας, κι ο σκοπός (τέλος) είναι ο πιο σημαντικός απ' όλα τα πράγματα' (1450a 15).

Είναι χαρακτηριστικό της προσέγγισης του Αριστοτέλη στην εξήγηση μιας δραστηριότητας να αναζητεί το 'σκοπό' της, και η επιλογή της πλοκής (*μύθου*) ή της δράσης ως του σκοπού της τραγωδίας σημαίνει ότι τα βλέπει ως τα θεμελιακά αποφασιστικά στοιχεία. Τονίζοντας τόσο πολύ τη δράση (*πρᾶξις*), ο Αριστοτέλης δεν λέει ότι η τραγωδία πρέπει να παραγεμίζεται με

1. Από το έργο του Bernays (1853) και μετά ευνοείται μια ιατρική ερμηνεία της *κάθαρσης*· έτσι ο Αριστοτέλης πραγματευόταν την κάθαρση των συναισθημάτων σαν μια διαδικασία ανάλογη με την επίδραση πάνω στο σώμα καθαρτικών τα οποία αποκαθιστούν την ορθή ισορροπία των χυμών. Πρόσφατοι κριτικοί (π.χ. House (1956) και Lucas (1968)) προσπάθησαν να διευρύνουν τη σημασία μέσω αναφοράς στην έννοια του ίδιου του Αριστοτέλη της ηθικής μεσότητας (House 108) ή σε εορταστικές ιεροτελεστίες (Lucas 284).

2. House (1956) 100.

γεγονότα, ενεργητικά σ' αντίθεση με τα στατικά. Μια πράξη σύμφωνα με την ανάλυσή του είναι μια ενιαία εμπειρία ή σειρά γεγονότων, π.χ. η ανακάλυψη από τον Οιδίποδα της ταυτότητάς του, ή η δολοφονία του Αγαμέμνονα. Ο Αριστοτέλης όταν δίνει συμβουλή στον υποψήφιο δραματικό συγγραφέα (1455b2), εισηγείται ότι θα πρέπει να αρχίσει με μια 'γενικευμένη' σύλληψη ενός δραματικού έργου, στο οποίο κύρια ονόματα και 'επεισόδια' προστίθενται αργότερα. Η πράξη είναι και λογικά και χρονολογικά η αφετηρία, όπως είναι επίσης ο σκοπός. Ο χαρακτήρας υποτάσσεται στην πλοκή, όχι επειδή δεν είναι απαραίτητος ή κανονικά ανεξάρτητος από τη δράση, αλλά επειδή σχετίζεται με την πλοκή όπως το χρώμα μιας ζωγραφιάς με ένα μονόχρωμο σκίτσο (1450a39)[1]. Αυτή η ενδιαφέρουσα σύγκριση δείχνει ότι για τον Αριστοτέλη ο χαρακτήρας στην τραγωδία δεν θεωρείται κάτι αυτόνομο αλλά ως 'χρωματισμός' της πράξης. Αν αυτό μας φαίνεται υπερβολικά περιορισμένο, πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι 'χαρακτήρας' στη χρήση του σημαίνει ηθική διάθεση, όχι ένα ευρύ φάσμα ατομικών χαρακτηριστικών. Επιπλέον, όπως επανειλημμένα επιμένει στα *Ηθικά*, η πράξη είναι αυτή που αποκαλύπτει τον χαρακτήρα, ένα σημείο που δείχνει ότι είναι σφάλμα να βρίσκουμε στην *Ποιητική* μιαν απλή αποσύνδεση ανάμεσα στην πλοκή και τον χαρακτήρα.

Ανάμεσα στις πιο σημαντικές συμβολές του Αριστοτέλη στην αισθητική θεωρία είναι η επιμονή του για την 'οργανική ενότητα' της τραγικής πράξης. Μια τραγωδία, όπως ο ορισμός του προϋποθέτει, πρέπει να κατέχει 'κάποιο μέγεθος' αλλά πιο ειδικά, πρέπει να είναι η μίμηση μιας πράξης που είναι 'ολόκληρη και πλήρης' (1450b24). Η πλοκή πρέπει να είναι μία, μέσα στην οποία το θεατρικό έργο αναπτύσσεται και φτάνει στο τέλος του μέσα από μια φυσική (αναγκαία ή πιστευτή) ακολουθία γεγονότων. Από τις 'τρεις ενότητες', τόσο σημαντικές στη μεταγενέστερη κριτική, η πράξη είναι η μόνη την οποία ο ίδιος ο Αριστοτέλης υπογράμμισε. Ούτε και περιόρισε το σκοπό της στην τραγωδία. Ο επικός ποιητής επίσης θα πρέπει να σκοπεύει σε μια όμοια ενότητα δράσης, που ο Αριστοτέλης νομίζει ότι πραγματοποίησε ο Όμηρος, αντίθετα με την πλειονότητα των επικών ποιητών. Είχε δίκαιο που δεν πραγματεύτηκε ολόκληρο τον Τρωικό πόλεμο, ένα θέμα κατάλληλο για ιστορία αλλά πολύ εκτενές για έπος (1459a30).

Ο Αριστοτέλης συνεχίζει τη γενική του συζήτηση της πλοκής με εξέταση πολλών από τις λεπτομέρειές της. Η πράξη που γίνεται αντικείμενο μίμησης πρέπει να περιέχει μια μεταβολή (δηλ. της τύχης), είτε από το καλό στο κακό ή το αντίθετο (1451a13). Δεν είναι αναγκαίο, κατά την άποψη του Αριστοτέλη, για μια τραγωδία να έχει άτυχο τέλος, αν και αυτή είναι η 'μεταβολή' που προτιμά, και ευτυχές τέλος δεν είναι ασυνήθιστο στα σωζόμενα δράματα

1. Πβ. Jones (1962) 31.

του Σοφοκλή και Ευριπίδη. Λιγότερο χρήσιμη είναι η διάκρισή του ανάμεσα σε 'απλές' και 'σύνθετες' πλοκές. Μια σύνθετη πλοκή είναι αυτή στην οποία η μεταβολή της τύχης συνοδεύεται από '*περιπέτεια*', ή '*αναγνώριση*', ή και τα δύο. Με την 'περιπέτεια' ο Αριστοτέλης εννοεί 'μια μεταβολή στην πράξη προς την αντίθετη κατεύθυνση' και φέρνει παράδειγμα τον Κορίνθιο αγγελιοφόρο στον Οιδίποδα τύραννο του Σοφοκλή τα νέα του οποίου, παρόλο που σκοπεύουν να χαροποιήσουν τον Οιδίποδα, έχουν το αντίθετο αποτέλεσμα. 'Η αναγνώριση' είναι 'μεταβολή από την άγνοια στη γνώση, είτε προς φιλία (συμπεριλαμβανομένης της συγγένειας) είτε προς εχθρότητα' (κεφάλαια 10-11). 'Η περιπέτεια' κι η 'αναγνώριση' δεν είναι οι ίδιες 'η μεταβολή της τύχης' αλλά δραματικά επινοήματα που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στην αναπαράστασή της. Ο Αριστοτέλης τις θεωρεί ότι είναι μέρη της καλλίστης τραγωδίας.

Όπως η δομή της πλοκής, η μεταβολή της τύχης και του χαρακτήρα του πρωταγωνιστή επιδέχεται παραλλαγές. Ο Αριστοτέλης διατείνεται ότι η τραγωδία θα είναι πάρα πολύ αποτελεσματική στην πρόκληση ελέου και φόβου, αν αναπαριστά τη μεταβολή από την καλή στην κακή τύχη ενός ονομαστού ανθρώπου που δεν είναι διακεκριμένος ούτε για αρετή ούτε για κακία, και που η πτώση του είναι το αποτέλεσμα όχι κακοήθειας αλλά κάποιου σφάλματος (*δι' ἁμαρτίαν τινά* 1453a7). Με τον όρο *ἁμαρτία* δεν εννοεί ένα χονδροειδές ελάττωμα χαρακτήρα, γιατί αυτό θα αντέφασκε στην άρνηση της κακοήθειας. Η μεταβολή της τύχης είναι κάποιου [προσώπου] 'καλύτερου μάλλον παρά χειρότερου'. Ο Αριστοτέλης δεν δίνει οποιαδήποτε ανάλυση της *ἁμαρτίας* στην *Ποιητική* αλλά η γενική χρήση της λέξης καλύπτει και την πνευματική και την ηθική αμαρτία. Η ορθολογιστική παράδοση της ελληνικής ηθικής, την οποία ο ίδιος ο Αριστοτέλης κληρονόμησε και προσάρμοσε, δεν έκανε αυστηρή διάκριση ανάμεσα στις ηθικές και πνευματικές αδυναμίες και η νεότερη τάση να ερμηνεύεται η *ἁμαρτία* ως 'άγνοια κάποιου υλικού γεγονότος'[1] φαίνεται ότι είναι υπερβολικά περιοριστική. Ο Αριστοτέλης ήταν απόλυτα ικανός να κάνει διάκριση ανάμεσα στα ασήμαντα λάθη που οφείλονταν σε άγνοια γεγονότων και στο αξιόποινο σφάλμα που υπολειπόταν της κακοήθειας. Η ανάλυσή του ταιριάζει σε πολύ περισσότερες ελληνικές τραγωδίες (π.χ. *Αντιγόνη, Πέρσαι* ή *Προμηθεύς δεσμώτης*) αν η *ἁμαρτία* μπορεί να περιλάβει ηθικό σφάλμα. Το ουσιαστικό σημείο είναι ότι οποιαδήποτε κι αν είναι η *ἁμαρτία* που προκαλεί δυστυχία, δεν αξίζει το πάθημα στον πρωταγωνιστή ή μια τιμωρία για τα σφάλματά του.

Σ' όλη αυτή την ανάλυση ο Αριστοτέλης ποτέ δεν χάνει από τα μάτια

1. Π.χ. House (1956) 94.

του το σκοπό της τραγωδίας και την ανάγκη της να συγκινήσει τα αισθήματα του ακροατηρίου. Υποδεικνύει ότι οι καλύτερες τραγωδίες παίρνουν την πλοκή τους από μια περιορισμένη σειρά μυθικών οικογενειών, π.χ. Οιδίπους και Ορέστης, που δίνουν υλικό για παθήματα ή πράξη που είναι τρομερή (1453a 18). Όσο για τους ίδιους τους χαρακτήρες, ο Αριστοτέλης συμπληρώνει τις προηγούμενες παρατηρήσεις σ' ένα κεφάλαιο (15) που καθορίζει τέσσερα σημεία προς τα οποία ο δραματικός συγγραφέας πρέπει να στοχεύει: οι χαρακτήρες πρέπει να είναι 'καλοί' (*χρηστόν*, ενν. *ἦθος*), αλλά καλοί με τον τρόπο που καθορίζεται από το φύλο και την κοινωνική θέση τους· πρέπει να είναι 'κατάλληλοι' (*ἁρμόττοντα*, ενν. *ἤθη*) πράγμα που σημαίνει ότι οι ιδιότητές τους πρέπει να συμφωνούν με το φύλο τους και την κοινωνική τους θέση· πρέπει να είναι 'αληθοφανείς' *(ὅμοιον)*, και τελικά 'συνεπείς' *(ὁμαλόν)*. Όλα αυτά είναι χρήσιμες παρατηρήσεις, αλλά ο νεότερος αναγνώστης είναι πιθανό να βρει αυτό το μέρος της συζήτησης του Αριστοτέλη ότι ανταμείβει λιγότερο από την ανάλυση της πλοκής. Δεν μας βοηθά σχεδόν καθόλου να συλλάβουμε τον πολύπλοκο χαρακτηρισμό που βρίσκεται σε μερικές ελληνικές τραγωδίες, και έχει κάνει μερικούς νεότερους κριτικούς να αγνοήσουν τα ψυχολογικά ελατήρια δράσης που με κανένα τρόπο δεν απουσιάζουν από το έργο του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη.

Αλλά η ελληνική τραγωδία διαφέρει από κάθε άποψη από μεταγενέστερα παραδείγματα του είδους. Η *Ποιητική* έχει σημαντική αξία ως οδηγός (αν και όχι αλάνθαστος) στην ερμηνεία των σκοπών των αρχαίων τραγικών, αλλά η πιο μεγάλη αξία της είναι γενικότερη. Μέσω της υπονοούμενης κριτικής του Πλάτωνα, η *Ποιητική* μιλά για την ψυχολογική και ηθική αξία της τέχνης, ανεμπόδιστης από συνταγές στον καλλιτέχνη για πράγματα που έπρεπε να κάνει που δεν έχουν καμιά σχέση με την τέχνη του. Η προσέγγιση του Αριστοτέλη ως κριτικού και ως δασκάλου δεν είναι ποτέ σχολαστική. Είναι έντονα πρακτική. Ασχολείται σταθερά με το αποτέλεσμα του λογοτεχνικού έργου πάνω στις ευαισθησίες του ακροατηρίου, και η συγκέντρωσή του πάνω στη *δράση* της τραγωδίας αποφεύγει το σφάλμα εξέτασης του δράματος σαν να ήταν φιλοσοφία, ψυχολογία ή ηθική. Φυσικά, σαν αναγνώστες το βρίσκουμε πρέπον να εξετάσουμε την ελληνική τραγωδία από πολλές πλευρές που παραλείπει ο Αριστοτέλης —και δεν έχει να πει σχεδόν τίποτα για το χορό— για να μην αναφέρουμε άλλες συμβάσεις του είδους. Αλλά παρ' όλη τη δυσκολία και τη συντομία της, η *Ποιητική* αποτελεί κατά πολύ την πιο σημαντική ελληνική συμβολή στη λογοτεχνική κριτική.

18
ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η καταπληκτική ανάπτυξη της Μακεδονικής αυτοκρατορίας στο δεύτερο μισό του τέταρτου αιώνα είχε ὡς αποτέλεσμα τη βασική πολιτική αναδόμηση του ελληνικού κόσμου· προήγαγε επίσης ριζικές πολιτιστικές αλλαγές που έστρεψαν αμετάκλητα την πνευματική και καλλιτεχνική προσπάθεια σε νέες κατευθύνσεις. Τον πέμπτο αιώνα, αλλά και τον τέταρτο, η ελληνική κουλτούρα δεσπόζονταν από την Αθήνα: ήταν ωστόσο η νέα αιγυπτιακή πόλη της Αλεξάνδρειας αυτή που, σε διάστημα λίγο πιο πολύ από μια γενιά μετά το θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου, έγινε το αναμφισβήτητο πνευματικό κέντρο του μεταμορφωμένου ελληνικού κόσμου. Η ελληνική Αίγυπτος απέκτησε σταθερότητα αρκετά πριν οι άλλες περιοχές της θρυμματισμένης αυτοκρατορίας του Αλεξάνδρου, οι οποίες ρίχτηκαν σε σχεδόν μισού αιώνα αναταραχή λόγω του πρόωρου θανάτου του, και η εδραίωση της κυβερνητικής εξουσίας από τον Πτολεμαίο τον Σωτήρα και μέσα στην Αίγυπτο και σε καίριες περιοχές του Αιγαίου σε συνδυασμό με τον απεριόριστο φυσικό πλούτο της Αιγύπτου μετατρέπουν την Αλεξάνδρεια σε μία από τις πιο ελκυστικές πόλεις του ελληνικού κόσμου. Το νέο καθεστώς αποφάσισε να οικοδομήσει στην Αφρική έναν τρόπο ζωής που ήταν δυναμικά και ουσιαστικά ελληνικός, και τεράστιες ποσότητες χρημάτων διοχετεύτηκαν στην κατασκευή κτιρίων, την εγκαθίδρυση ελληνικών θρησκευτικών λατρειών και εορτών, και την υποστήριξη σχεδόν κάθε είδους πνευματικής και πολιτιστικής δραστηριότητας από τη φιλολογική και επιστημονική έρευνα ως τη σύγχρονη τέχνη. Στην Αλεξάνδρεια πήγαν τον τέταρτο και τον πρώιμο τρίτο αιώνα οι πιο πολλοί εξέχοντες πνευματικοί άνθρωποι, συγγραφείς και επιστήμονες απ' όλο τον ελληνικό κόσμο, και διακόσια χρόνια αργότερα ο Άνδρων από την Αλεξάνδρεια θα έγραφε: 'οι αλεξανδρινοί ήταν εκείνοι που εκπαίδευσαν όλους τους Έλληνες και τους βαρβάρους όταν η γενική παιδεία έτεινε να εξαφανιστεί εξαιτίας των

συνεχών ταραχών στην εποχή των Διαδόχων του Αλεξάνδρου'[1].

Η κύρια εστία της πνευματικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας στην Αλεξάνδρεια ήταν το 'Μουσείο' ίσως το πιο σημαντικό ίδρυμα στην ιστορία της Ευρώπης για τη μεταβίβαση του ελληνικού στον δυτικό πολιτισμό: αν δεν είχε ιδρυθεί το μουσείο της Αλεξάνδρειας τότε, ο Οράτιος θα ήταν πιθανώς για τον σημερινό αναγνώστη το πιο κοντινό σημείο πρόσβασης για να πλησιάσει την ελληνική λυρική ποίηση, και θα αναγκαζόμαστε να αναπαραστήσουμε τον Σοφοκλή από τον Σενέκα. Λίγα ξέρουμε για τις λεπτομέρειες της λειτουργίας του ιδρύματος αυτού, αλλά η φύση των δραστηριοτήτων του είναι σαφής: 'Μουσείο' δεν δήλωνε, όπως στις ημέρες μας, ένα χώρο για να στεγάζει αντικείμενα για έκθεση, αλλά 'ένα χώρο για τις Μούσες', ένα κέντρο για όλα τα είδη διανοητικής δραστηριότητας που προϋπέθεταν δημιουργική φαντασία (το Λύκειο του Αριστοτέλη στην Αθήνα ιδρύθηκε από τον Θεόφραστο σ' ένα άλσος αφιερωμένο στις Μούσες). Το Μουσείο της Αλεξάνδρειας ήταν μια ακαδημία που βρισκόταν στον περίβολο του βασιλικού ανακτόρου, αφιερωμένη σε δημιουργικό έργο (και για τις τέχνες και για τις επιστήμες), στην έρευνα, στη μάθηση και στην επιστήμη και επίσης με κάποια έμφαση στην εκπαίδευση. Η ιδιότητα του μέλους του Μουσείου φαίνεται ότι περιοριζόταν σε άτομα που διορίζονταν από το βασιλιά, που απολάμβαναν τα προνόμια μιας σίγουρης ζωής, πολλές επαγγελματικές και κοινωνικές διευκολύνσεις, και ιδιαίτερα τη χρήση μιας μοναδικής βιβλιοθήκης – γιατί μια από τις κυριότερες δραστηριότητες του Μουσείου στα πρώτα του χρόνια ήταν η συγκέντρωση κειμένων όλων των γνωστών Ελλήνων συγγραφέων, παλαιότερων και συγχρόνων.

Δύο σημεία πρέπει να εκτιμηθούν σωστά σχετικά με την τεράστια αυτή επιχείρηση συλλογής βιβλίων: πρώτον η απλή διαδικασία απόκτησης κάποιου κειμένου μπορεί να ήταν εξαιρετικά χρονοβόρα και προβληματική. Η επινόηση της τυπογραφίας έκανε δυνατή τη διάδοση των κειμένων στους νεότερους χρόνους σ' ένα επίπεδο διοργάνωσης που δεν είχε φανταστεί το προγενέστερο βιβλιεμπόριο: όταν ο Πλάτων στην Αθήνα ήθελε ένα πλήρες αντίγραφο της ποίησης του Αντίμαχου από την Κολοφώνα, ο Ηρακλείδης έπρεπε να φέρει το έργο ο ίδιος από τη Μ. Ασία[2]. Δεύτερον, αν και μερικά άτομα είχαν νωρίτερα συλλέξει βιβλία (πιο αξιοσημείωτη είναι η περίπτωση του Αριστοτέλη, η επιχείρηση της συναγωγής 'των έργων όλων των ανθρώπων, στο βαθμό δηλαδή που άξιζαν σοβαρή προσοχή' (όπως ο Ειρηναίος περιγράφει το σκοπό της βιβλιοθήκης)[3] ήταν χωρίς προηγούμενο, και μαρτυρούσε ένα

1. Αθήναιος 4, 184b. 2. Πρόκλος στον Πλάτωνα, *Τίμαιος* 21c.

3. *Κατά αιρέσ.** 3. 21.2 που αναφέρεται από τον Ευσέβιο, *Εκκλ. ιστ.* 5.8.11· το κείμενο συνεχίζει με τη δραματική αφήγηση της μετάφρασης της Πεντατεύχου στα Ελληνικά.

* Ο πραγματικός τίτλος του έργου του Ειρηναίου είναι: *Έλεγχος και ανατροπή της ψευδωνύμου γνώσεως.*

εξαιρετικά φιλόδοξο, μεγαλόπρεπο και ευρύ όραμα. Το έργο της συλλογής επιδιώχτηκε με μεγάλο ζήλο και παρόλο που πολλές από τις ιστορίες που λέγονταν αργότερα για την πρώιμη ιστορία του Μουσείου ήταν αναμφίβολα σε μεγάλο βαθμό επινοημένες, απεικονίζουν ωστόσο τη ζέση και την αποφασιστικότητα που οι αλεξανδρινοί εφάρμοσαν στο νέο τους ίδρυμα και την εκτίμηση που κέρδισαν αργότερα τα αποτελέσματα της προσπάθειας (βλ. σ. 56).

Πολύ λίγα γνωρίζουμε για την πρώιμη ιστορία του Μουσείου, αλλά ένα πράγμα είναι σαφές: από την έναρξή του το ίδρυμα αυτό και η διαχείριση της συνεχώς αυξανόμενης συλλογής των βιβλίων του έπαιξε πρωτεύοντα ρόλο στην πνευματική και πολιτιστική ζωή της Αλεξάνδρειας. Ο βιβλιοθηκάριος ήταν δάσκαλος του διαδόχου και οι πολυάριθμοι συγγραφείς και ποιητές που υποστήριζε η βασιλική προστασία στην πόλη ασχολούνταν επίσης σχεδόν όλοι με επιστημονικό έργο στη Βιβλιοθήκη, της οποίας οι νέες και ολοένα αυξανόμενες προσκτήσεις χρειάζονταν διαλογή, ταξινόμηση, και στις πλείστες περιπτώσεις εκτεταμένη εκδοτική εργασία. Η ποίηση της ελληνιστικής εποχής (γιατι όλη σχεδόν η μη τεχνικής φύσεως λογοτεχνία που σώζεται από την περίοδο αυτή είναι σε στίχους) διακρινόταν εν πάση περιπτώσει από έντονη διανοητική διάθεση, αλλά η εμπλοκή των πιο πολλών ποιητών της εποχής αυτής, ή των στενών συναδέλφων τους, σε επαγγελματική επιστημονική δραστηριότητα δίνει στο γράψιμό τους μιαν αποφασιστικά μελετημένη και δυσνόητη ποιότητα: δεν υπάρχει ποιητής της εποχής αυτής που δεν είναι έντονα προσηλωμένος στις λεπτομέρειες της παρουσίασης, και η ποίησή τους στην καλύτερη περίπτωση είναι εξαιρετικά ευφυής (αν και κάποτε πολύ αυστηρή), στη χειρότερη περίπτωση δευτερογενής και σχολαστική.

Στο μεγαλύτερο μέρος της ελληνιστικής λογοτεχνίας η ένταση ανάμεσα σε δύο θεμελιακά συγκρουόμενα χαρακτηριστικά είναι έκδηλη με τη μία ή την άλλη μορφή. Πρώτα, οι τεράστιες πολιτικές αναστατώσεις και ο μετέπειτα ανασχηματισμός κι η επέκταση του ελληνικού κόσμου τον τέταρτο αιώνα έδωσε σε πολλούς Έλληνες μια αίσθηση απομάκρυνσης από τις ρίζες τους και το παρελθόν τους και μια αποδυνάμωση της ταυτότητάς τους ως Ελλήνων: η αντίδρασή τους ήταν συχνά να ενισχύουν τις παραδοσιακές αξίες, κοινωνικές και πολιτιστικές – και για τους αλεξανδρινούς συγγραφείς αυτό φυσικά συνέπιπτε με τα άμεσα φιλολογικά τους ενδιαφέροντα, να αποκτήσουν και να θέσουν σε υγιή βάση τα κείμενα των μεγάλων συγγραφέων του παρελθόντος. Ύστερα, η θέση του συγγραφέα είχε αλλάξει θεμελιακά από τον τρίτο αιώνα: ιδιαίτερα η ποίηση δεν γραφόταν πια κατά πρώτο λόγο για δημόσια παρουσίαση για να υπηρετήσει τις ανάγκες θρησκευτικών εορτών και διαγωνισμών ή τελετών, και το ακροατήριό της δεν προσέβλεπε πια αναγκαστικά σ' αυτή

για τη συζήτηση κοινωνικών προβλημάτων, διδασκαλία καθώς και ψυχαγωγία. Η ποίηση έγινε τώρα, για πρώτη φορά, κυρίως λογοτεχνία για επιλεκτική ιδιωτική κυκλοφορία κι ο συγγραφέας δεν δεσμευόταν από προσδοκίες διαφορετικές από εκείνες του άμεσου ακροατηρίου του: τι έγραφε και πώς, ήταν ζήτημα προσωπικής επιλογής και έμπνευσης, και είχε ελευθερία άνευ προηγουμένου για καινοτομία.

Για να συνοψίσουμε, η ποίηση δοκίμασε μια ριζική μεταβολή κατεύθυνσης κατά την ελληνιστική περίοδο. Γραφόταν τώρα για το δικό της ιδιαίτερο ακροατήριο, πρώτιστα λίγους επιλέκτους που ήταν προσκολλημένοι ή συνδεδεμένοι με τη βασιλική αυλή, για την οποία οι τέχνες ήταν μια διακόσμηση της εξουσίας: αυτό το μάλλον αραιωμένο ακροατήριο είχε καλή μόρφωση, κατά το πλείστον κοσμικό στις εμπειρίες του (ή τουλάχιστο ενημερωμένο με τους νέους κοινωνικούς και γεωγραφικούς ορίζοντες του επεκτεταμένου ελληνικού κόσμου) και ταυτόχρονα συντηρητικό στους τρόπους και τις προτιμήσεις του. Όπως συμβαίνει συνήθως με ακροατήρια του τύπου αυτού, οι αναγνώστες της ελληνιστικής εποχής είχαν όρεξη για το εντυπωσιακό και μαζί το εκλεπτυσμένο, το συναισθηματικό όπως και το εγκεφαλικό, και εκτιμούσαν το είδος της γραφής που είχε απήχηση στη δική τους μάλλον ενσυνείδητη αίσθηση ανωτερότητας. Με τον τρόπο αυτό η ελληνιστική ποίηση μπορούσε να βρει σταθερό ουσιαστικό ενδιαφέρον σε θέματα και στάσεις παρμένες από την 'ταπεινή' ζωή, αγροτική και αστική, ζητήματα κοινά κι ακόμη παράξενα, ενώ συνέχιζε να διατηρεί ακόμη αυστηρά ένα αρχαϊστικό ύφος και γλώσσα που όλο και περισσότερο απομακρυνόταν από την ομιλουμένη. Εξαιτίας αυτής της σκόπιμης συντήρησης και του ολοφάνερου γεγονότος ότι το καθημερινό ασκούσε γοητεία ακριβώς επειδή ήταν μακριά από τη συνηθισμένη εμπειρία των περισσότερων αναγνωστών της ελληνιστικής εποχής, ο όρος 'ρεαλισμός', που θα μπορούσε να επιλεγεί, δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την ποίηση της εποχής αυτής χωρίς σημαντικές διευκρινήσεις και ο όρος 'ρομαντισμός', όπως θα γίνει φανερό, ζήτημα αν είναι γενικώς κατάλληλος. Η ελληνιστική ποίηση είναι ένα σύνθετο αμάλγαμα, και παρόλο που πολλά από τα πιο αξιόλογα χαρακτηριστικά της υιοθετήθηκαν πολύ εύκολα από επιπόλαιους και σχολαστικούς μανιεριστές, ο τρίτος αιώνας π.Χ. ήταν μια κρίσιμη περίοδος όταν θεμελιώθηκε μια νέα ποιητική, η οποία, μέσω των Ρωμαίων συγγραφέων είχε βαθύτερη επιρροή στην Ευρωπαϊκή λογοτεχνία από οποιαδήποτε μεταγενέστερη εξέλιξη έως τη ρομαντική κίνηση.

Η μελέτη της ελληνιστικής ποίησης περιστοιχίζεται από πρακτικά προβλήματα. Το μεγαλύτερο μέρος αυτών που γράφτηκαν στην παραγωγική αυτή εποχή έχει χαθεί, και δεν πρέπει ποτέ να ξεχνάμε ότι η αληθινή ιστορική

προοπτική που ζητά κατά κανόνα οιοσδήποτε ευφυής αναγνώστης για την κατανόηση και αξιολόγηση οποιουδήποτε κειμένου είναι απλώς ανέφικτη. Αυτό που έχουμε είναι μερικά από τα μείζονα έργα μερικών από τους μείζονες συγγραφείς (μαζί με έναν αριθμό άλλων πολύ λιγότερο σημαντικών ή ενδιαφερόντων έργων): αδυνατούμε να διαβάσουμε εκείνα τα δεύτερης τάξεως προϊόντα που είναι κατά κανόνα διαφωτιστικά για τις λογοτεχνικές ευαισθησίες οποιασδήποτε περιόδου, και πολύ λιγότερο μπορούμε να λάβουμε υπόψη μας τους μέτριους συγγραφείς που γενικά είναι πολύ χρήσιμοι στο να προδίδουν αντιλήψεις γύρω από το ρόλο του δημιουργού και του ακροατηρίου τους. Επιπλέον ένα μεγάλο μέρος αυτού που έχουμε είναι σε αποσπασματική μορφή και απαιτεί την εφαρμογή πολύ προσεκτικής επιστημονικής τεχνικής για την ανασύνθεση και πλήρη αξιολόγησή του, και παρά το γεγονός ότι σχεδόν κάθε χρόνος των τελευταίων 75 ετών μας εφοδίασε με περισσότερο υλικό και γνώση, ιδιαίτερα από νέα ευρήματα παπύρων, η χασματική φύση του υλικού μας παραμένει αξιοθρήνητη. Έχουμε λίγα, ξέρουμε λίγα, και ένα μεγάλο μέρος απ' αυτά αναμφίβολα θα αλλάξει ριζικά από μελλοντικά παπυρικά ευρήματα: αλλά αφού δοθεί η προειδοποίηση αυτή, που πρέπει να την έχουμε σταθερά στο νου, μπορούμε να στραφούμε σε μια εξέταση των κυριότερων συγγραφέων της ελληνιστικής εποχής.

2. ΦΙΛΗΤΑΣ ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ

Η πιο σημαντική πνευματική μορφή στα πρώτα χρόνια του νέου ελληνιστικού κόσμου ήταν ο Φιλητάς από το ανατολικό ελληνικό νησί της Κω. Ο Φιλητάς υπήρξε ο πρώτος μείζων συγγραφέας που ήταν μαζί ποιητής και φιλόλογος, κι εξασφάλισε αμέσως φήμη και στους δύο χώρους. Δεν έχουμε άμεση μαρτυρία ότι έζησε ποτέ στην Αλεξάνδρεια, και δεν έχουμε γραπτή μνεία ότι ήταν ποτέ επίσημα συνδεδεμένος με το Μουσείο, αλλά είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι δεν ήταν εν ενεργεία εκεί: ο γιος του πρώτου Πτολεμαίου, ο Φιλάδελφος, που θα ήταν ο διάδοχος στο βασιλικό θρόνο της Αιγύπτου, γεννήθηκε στην Κω, κι ο Φιλητάς διορίστηκε δάσκαλός του. Ο Μέγας Αλέξανδρος είχε για δάσκαλό του τον Αριστοτέλη, και η βασιλική οικογένεια της πρωτεύουσας του Αλεξάνδρου στην Αίγυπτο συνέχισε για πολύ την παράδοση της επιλογής ενός κορυφαίου πνευματικού ανθρώπου ως δασκάλου των παιδιών τους: μετά τον Φιλητά το καθήκον αυτό είχε ο διευθυντής της Βιβλιοθήκης της Αλεξάνδρειας. Έτσι ο διορισμός του Φιλητά ήταν αναγνώριση του ονόματός του και η επιρροή του στην ανάπτυξη του Μουσείου, που ιδιαίτερα ενθάρρυνε ο Φιλάδελφος, υπήρξε αναμφίβολα μεγάλη. Ως φιλόλογος ο Φιλητάς ήταν ονομαστός ανάμεσα στους συγχρόνους του: ο κωμωδιογράφος Στρά-

των μπορούσε να κάνει μια χιουμοριστική αναφορά στην Αθήνα στο λεξικό σπάνιων ή περίεργων όρων του Φιλητά (Αθήναιος 9. 383a-b=*CGFP* απ. 219), και εκατόν πενήντα χρόνια αργότερα ο περίφημος φιλόλογος Αρίσταρχος έγραψε ενάντια στις ερμηνείες του Ομήρου από τον Φιλητά. Η γενιά των ποιητών που τον διαδέχθηκε άμεσα μιλάει θερμά για τα εξαιρετικά επιτεύγματά του, κι όταν μεταγενέστερες εποχές είχαν να καταρτίσουν καταλόγους [τους γνωστούς *κανόνες*] των κυριότερων 'κλασικών' συγγραφέων στο κάθε λογοτεχνικό είδος (βλ. σ. 61 κ.ε.) ο Φιλητάς και ο Καλλίμαχος ήταν οι μόνοι δύο συγγραφείς της ελληνιστικής εποχής που κατατάχτηκαν στον κανόνα για τους ελεγειακούς, κι ακόμη από τα λίγα που σώζονται από την ποίησή του, η άμεση επίδραση του Φιλητά στον Καλλίμαχο και τον Απολλώνιο Ρόδιο μπορεί να διακριθεί καθαρά.

Στο σημείο αυτό πρέπει να διατυπωθεί μια σημαντική προειδοποίηση. Η βασική σημασία του Φιλητά για τους συγχρόνους και διαδόχους του είναι ολοφάνερη, και η φήμη του συνεχίστηκε για αιώνες: ανάμεσα στους Ρωμαίους ποιητές το όνομά του είναι συνώνυμο με τα μεγάλα ελεγειακά έργα. Ωστόσο είναι πάρα πολύ απίθανο ότι οποιοσδήποτε συγγραφέας μεταγενέστερος από, π.χ., το δεύτερο αιώνα π.Χ. είχε διαβάσει περισσότερο από λίγους στίχους της ποίησης του Φιλητά: ό,τι έγραψε φαίνεται ότι εξαφανίστηκε μέσα σε διακόσια χρόνια, εκτός από μερικά αποσπάσματα σε ανθολογίες και φιλολογικά υπομνήματα και εγχειρίδια. Με την εξαίρεση ένδεκα αποσπασμάτων στον ανθολόγο Στοβαίο και δύο στον σχεδόν σύγχρονο του Φιλητά Αντίγονο τον Καρύστιο, τα ποιήματά του αναφέρονται μονάχα σε σύντομα παραθέματα από μεταγενέστερους υπομνηματιστές άλλων συγγραφέων και από τους λεξικογράφους που τους διαδέχτηκαν, για να επεξηγήσουν σπάνια ονόματα ή όρους: πολλοί μεταγενέστεροι συγγραφείς και φιλόλογοι μπορούν να ισχυριστούν ότι διάβασαν τον Αντίμαχο τον Κολοφώνιο, για παράδειγμα (για τον οποίο βλ. παρακάτω, σ. 771 κ.ε.), και κριτικοί όπως ο Διονύσιος, ο Κοϊντιλιανός και ο Πλούταρχος είναι έτοιμοι να κάνουν εκτενή σχόλια για το ύφος του (ακόμη κι ο αυτοκράτορας Αδριανός τον διάβασε και τον μιμήθηκε), αλλά για τον Φιλητά δεν υπάρχουν ίχνη ανάμεσα σε τέτοιους συγγραφείς, πέρα από μία και μόνη παράδοση για τη φυσική του εμφάνιση και την αιτία του θανάτου του, και μιαν ανήσυχη αναφορά από τον Κοϊντιλιανό στις γνώμες των προγενέστερων κριτικών (10.1.58). Είναι πολύ δύσκολο να πιστέψουμε ότι αν η ποίηση του Φιλητά είχε διασωθεί ως τη ρωμαϊκή περίοδο τέτοιου είδους κριτικοί θα ήταν τόσο σιωπηροί για έναν τόσο διακεκριμένο συγγραφέα, και η συνηθισμένη αναφορά του Φιλητά ως απλού 'ονόματος' από τους Ρωμαίους ελεγειακούς απλώς επιβεβαιώνει τις υποψίες μας.

Ωστόσο, ανάμεσα στους συγχρόνους του και τις επόμενες γενιές συγγρα-

φέων η φήμη του Φιλητά ήταν εξαιρετική: οι συμπατριώτες του στην Κω του έστησαν ανδριάντα σε χαρακτηριστική στάση κι οι Θεόκριτος και Καλλίμαχος αναφέρονται ρητά σ' αυτόν ως έναν αναγνωρισμένο κλασικό. Και παρόλο που από την ποίησή του σώζεται τόσο λίγο, ώστε καμιά άμεση κριτική αποτίμηση δεν είναι δυνατή για τον νεότερο αναγνώστη, μπορούμε να ανασυνθέσουμε αρκετά, ώστε να δούμε ότι ο Φιλητάς ήταν ο πρόδρομος μεγάλου μέρους αυτού που αργότερα έφτασε να θεωρείται ως βασικό χαρακτηριστικό της ελληνιστικής ποίησης. Πρώτα, τυποποίησε την 'ηθική του φιλολόγου': οι κοντινοί σύγχρονοί του αναφέρουν γι' αυτόν ότι εξαντλούσε τον εαυτό του με πνευματική δουλειά (ένα θέμα που οι μεταγενέστεροι βιογράφοι ανέπτυξαν σε μια διήγηση για την εξαιρετικά φυσική ισχνότητά του που δημιούργησε την ανάγκη να φορά βάρη στα πόδια όταν φυσούσε δυνατός άνεμος), κι ένα ελεγειακό δίστιχο που πιθανόν αναφέρεται στον ίδιο το συγγραφέα, μιλά για 'κάποιον που γνωρίζει τη λεπτεπίλεπτη μορφή της ποίησης και καταλαβαίνει τις ατραπούς όλων των ειδών των ιστοριών, χάρη στον πολύ μόχθο' (Powell 10). Η ποικιλία κι η εκλεπτυσμένη επιστημονική σκέψη είναι εγγύηση του 'αλεξανδρινισμού'. Το ποίημά του *Ερμής* σε εξαμέτρους είχε ως θέμα το επεισόδιο της επίσκεψης του Οδυσσέα, στη διάρκεια των περιπλανήσεών του, στο νησί του Αιόλου, του κυρίου των ανέμων· το θέμα είναι σαφώς επιλεγμένο από τον Όμηρο, αλλά ο Φιλητάς 'ερμήνευσε' κι επαύξησε επίσης την πηγή του, και προφανώς μετέθεσε το κέντρο βάρους σε μια καινούργια άποψη του επεισοδίου, συγκεκριμένα τον κρυφό ερωτικό σύνδεσμο του Οδυσσέα με μιαν από τις θυγατέρες του Αιόλου. Η άποψη αυτή για τα ομηρικά ποιήματα ως πρωταρχικής πηγής υλικού για μια ουσιαστικά μη επική πραγμάτευση βρίσκεται στους περισσότερους συγγραφείς της ελληνιστικής εποχής, και με το να δώσει επίσης μιαν αφήγηση της μακράς συνδιάλεξης του ήρωα με τον οικοδεσπότη του ο Φιλητάς έγραψε ένα ποίημα που έμοιαζε ως πρός την έμφαση με την *Εκάλη* του Καλλίμαχου, ακριβώς όπως ο χειρισμός του πάθους του κοριτσιού για τον Οδυσσέα και η αλλόφρονη αντίδραση στην αναχώρησή του προκαταλαμβάνει τη μελέτη της Μήδειας από τον Απολλώνιο στα *Αργοναυτικά*. Η επίδραση του ποιήματος αυτού σε μεταγενέστερους συγγραφείς φαίνεται ότι ήταν σημαντική.

Οι πέντε σύντομες αναφορές που σώζονται από το ελεγειακό ποίημα *Δημήτηρ* δεν μας επιτρέπουν να συμπεράνουμε τίποτα σχεδόν για το ποίημα: μπορεί να καταπιανόταν με την πρώιμη ιστορία της γενέθλιας νήσου του Φιλητά, όπου λέγεται ότι σταμάτησε η περιπλανώμενη Δήμητρα, κι ο Καλλίμαχος αναφέρεται σ' αυτό ως έργο που συνέβαλε πολύ στην εδραίωση της φήμης του συγγραφέα. Πέρα απ' αυτό δεν μπορούμε λογικά να προχωρήσουμε, εκτός για να παρατηρήσουμε ότι τα λίγα δίστιχα που σώζονται είναι περιεκτικά και κομψά, όπως κι ότι είναι σαφώς ομηρικά στο ύφος κι αναφέ-

ρονται στον προγενέστερο κλασικό ελεγειακό ποιητή Σιμωνίδη.

Λίγοι άλλοι στίχοι και φράσεις σώζονται, από άγνωστα συμφραζόμενα: η αποσπασματικότητα της γνώσης μας είναι βασανιστική κι υπάρχουν σοβαροί λόγοι ακόμη και για να αμφιβάλλουμε για την απόδοση στην *Παλατινή Ανθολογία* δύο επιγραμμάτων σ' αυτόν τον Φιλητά. Ωστόσο, παρόλο που δεν είναι δυνατή κατάλληλη κριτική αποτίμηση, σώζεται αρκετό υλικό για να αποδείξει την εξαιρετική ιστορική σημασία του Φιλητά: μόνος αυτός από τους συγγραφείς εκείνους που προηγήθηκαν της γενιάς του Καλλίμαχου αντιπροσώπευε σχεδόν με κάθε τρόπο το συνδυασμό των ιδιοτήτων που τώρα θεωρούμε ως 'ελληνιστικές'. Ο μόνος προηγούμενος συγγραφέας που οι νεότεροι κριτικοί ισχυρίζονται καμιά φορά ότι είναι πρόδρομος των ελληνιστικών χαρακτηριστικών είναι ο Αντίμαχος από την Κολοφώνα, ποιητής που ο Πλάτων εκτιμούσε εξαιρετικά και του οποίου η ενεργός σταδιοδρομία κάλυψε ίσως το τέλος του πέμπτου και τις αρχές του τέταρτου αιώνα. Ο Αντίμαχος κρινόταν ποικιλοτρόπως από τις μετέπειτα γενιές και έχουμε ελάχιστα στοιχεία για να κάνουμε τη δική μας κριτική αποτίμηση, αλλά όλες οι αρχαίες πηγές φαίνεται να συμφωνούν ότι έγραψε σ' ένα αυστηρό και μάλλον σκοτεινό, μπερδεμένο ύφος, και η κλίση του για σπάνιους αρχαϊκούς όρους (μαζί με κάποιο εκδοτικό έργο πάνω στον Όμηρο) ευθύνεται για τη φήμη του ως λόγιου ποιητή (poeta doctus). Σίγουρα ήταν ένας από τους ποιητές πριν από την ελληνιστική εποχή με τη μεγαλύτερη επιρροή πάνω σε μερικούς συγγραφείς του τρίτου αιώνα (ιδιαίτερα τον Απολλώνιο το Ρόδιο, αφού η *Λύδη* του Αντιμάχου φαίνεται ότι πραγματευόταν διεξοδικά την Αργοναυτική εκστρατεία και την αγάπη της Μήδειας και του Ιάσονα), αλλά ο Καλλίμαχος, ανάμεσα σε άλλους, δεν τον εκτιμούσε ιδιαίτερα, και σίγουρα φαίνεται ότι δεν είχε την κομψότητα και σαφήνεια εκείνη που χαρακτηρίζει την καλύτερη ελληνιστική ποίηση. Ο Αντίμαχος ήταν ένας συνειδητός εκκεντρικός που εντυπωσίασε και τον δύστροπο και τον σχολαστικό: στον Φιλητά συναντούμε για πρώτη φορά την εκλεπτυσμένη άνεση και την πνευματική πολυμέρεια που χαρακτηρίζει το καθαρά ελληνιστικό.

Στην πρώιμη ιστορία της Βιβλιοθήκης και του Μουσείου μερικοί συγγραφείς έπαιξαν σπουδαίο ρόλο. Ο ρόλος του Δημητρίου του Φαληρέα, του διαπρεπούς Αθηναίου πολιτικού που πέρασε τα τελευταία χρόνια του σε εξορία στην Αλεξάνδρεια ως στενός εταίρος του παλιού του φίλου Πτολεμαίου Α', μόλις αναφέρεται στις πιο πολλές πηγές μας, αλλά η περιβόητη πλαστογραφία του δεύτερου αιώνα, η *Επιστολή του Αριστέα,* αναφέρει τον Δημήτριο ως τον κύριο υποκινητή της συσσώρευσης των συλλογών της Βιβλιοθήκης: η μαρτυρία της *Επιστολής* είναι ιδιαίτερα πειστική αφού ο Δημήτριος αναφέρεται μόνο συμπτωματικά, ως ο υποκινητής της μετάφρασης των Εβδομήκοντα, και είναι δύσκολο να μη δούμε τον Δημήτριο ως έναν παράγοντα διαμόρ-

φωσης στο σχεδιασμό και την πολιτική του Πτολεμαίου. Ο Δημήτριος υπήρξε ο πιο φημισμένος από τους μαθητές του Θεόφραστου στο αντίστοιχο προς το αλεξανδρινό Μουσείο ίδρυμα των Περιπατητικών στην Αθήνα, κι ήταν ο συγγραφέας ενός αριθμού έργων των οποίων το φάσμα και η ποικιλία δεν ήταν άμοιρα της μεταγενέστερης αλεξανδρινής προτίμησης: έγραψε ιστορικο-λογοτεχνικές μελέτες πάνω στον Όμηρο, μονογραφίες στους παροιμιόμυθους του Αισώπου και των Επτά Σοφών, όπως και λόγους, Σωκρατικούς διαλόγους και ηθικά έργα.

Μια άλλη μείζων μορφή αυτής της περιόδου ήταν ο Ζηνόδοτος από την Έφεσο, μαθητής του Φιλητά, που διαδέχθηκε τον δάσκαλό του ως βασιλικός δάσκαλος κι έγινε ο πρώτος βιβλιοθηκάριος στο Μουσείο. Η Σούδα αναφέρει ότι ο Ζηνόδοτος ήταν συγγραφέας επικών έργων: δεν έχουν διασωθεί ίχνη έργων συνθεμένων σε στίχους, αλλά η επίδραση των φιλολογικών δραστηριοτήτων του Ζηνοδότου ήταν σημαντική στους συγκαιρινούς συγγραφείς και φιλολόγους, όπως και στις μεταγενέστερες γενιές. Ο Ζηνόδοτος ήταν ο πρώτος αλεξανδρινός που ανέλαβε το βαρύ έργο μιας κριτικής έκδοσης του Ομήρου, μαζί με μονογραφίες πάνω στα ομηρικά ποιήματα και μια γλωσσογραφική σπουδή της επικής και λυρικής ποιητικής γλώσσας. Υπάρχουν στην ποίηση του Καλλίμαχου (βλ. απ. 12.6 Pfeiffer) σαφείς αναφορές στο εκδοτικό του έργο, ενώ ο Απολλώνιος ο Ρόδιος, διάδοχος του Ζηνοδότου στη θέση του βιβλιοθηκάριου, έγραψε ειδικά ένα βιβλίο 'Προς Ζηνόδοτον'. Ο Ζηνόδοτος εκπόνησε επίσης τις πρώτες κριτικές εκδόσεις του Ησιόδου και Πινδάρου (και ίσως του Ανακρέοντα), και το έργο του μπορεί να ήταν σημαντικός παράγοντας της σημασίας των ποιητών αυτών για συγγραφείς όπως ο Καλλίμαχος κι άλλοι της περιόδου αυτής.

Η τεράστια ποσότητα του υλικού που απέκτησε το Μουσείο για τη Βιβλιοθήκη του έπρεπε να διαχωριστεί και να καταλογογραφηθεί· το έργο χωρίς αμφιβολία ενέπλεκε πολλούς φιλολόγους και βοηθούς, τα ονόματα των οποίων χάθηκαν οριστικά, αλλά γνωρίζουμε ότι μείζονα τμήματα του εγχειρήματος ανατέθηκαν σε τρεις φιλολόγους που επίσης είχαν τη φήμη ότι ήταν ποιητές, τον Λυκόφρονα, τον Αλέξανδρο Αιτωλό και τον Καλλίμαχο. Οι δύο από αυτούς ήταν μέλη της ονομαζόμενης Πλειάδας (πβ. σ. 458) των τραγικών ποιητών· ο Αλέξανδρος ο Αιτωλός ήταν επιφορτισμένος στην οργάνωση της Βιβλιοθήκης με την τραγωδία, αλλά από το δικό του έργο δεν σώζεται σχεδόν τίποτα, με την εξαίρεση μερικών ελεγειακών αποσπασμάτων πού είναι από την άποψη του ύφους νοικοκυρεμένα και συγκρατημένα ως προς τη γλώσσα, αλλά μάλλον υπέρ το δέον περίπλοκα και μέτριας αξίας, έστω κι αν είναι καλοδουλεμένα. Για τον Λυκόφρονα, που καταγόταν από τη Χαλκίδα της Εύβοιας, είμαστε καλύτερα πληροφορημένοι. Αν και έγραψε πολλές τραγωδίες, ως επί το πλείστον με μυθολογικά θέματα (το υλικό για την πλειονότητα

των ελληνιστικών δραμάτων), τα λίγα σωζόμενα αποσπάσματα προέρχονται σχεδόν όλα από ένα σατυρικό δράμα που σατίριζε τον σύγχρονο φιλόσοφο Μενέδημο (επίσης από την Εύβοια) και το φιλολογικό σαλόνι του. Το κύριο φιλολογικό έργο του Λυκόφρονα ήταν μια εκτενής πραγματεία για την κωμωδία, για την οποία ακριβώς ήταν επιφορτισμένος στην οργάνωση του υλικού για τη Βιβλιοθήκη. Ο έξυπνος αυτός συγγραφέας είναι ο πρώτος μαρτυρημένος συντάκτης αναγραμμάτων (μετέτρεψε την ελληνική λέξη για τον 'Πτολεμαίο' σε 'από μέλι' (*ἀπὸ μέλιτος*) και την 'Αρσινόη' σέ *'Ἴον Ἥρας'*, και ήταν ο συγγραφέας ενός εκτενούς, πολύπλοκου και μάλλον εκκεντρικού ποιήματος, που κατέχουμε ολόκληρο και ονομάζεται *Αλεξάνδρα*. Αυτό αποτελείται από 1474 ιαμβικούς στίχους που διηγούνται μιαν υποτιθέμενη προφητεία της Κασσάνδρας, στην οποία η κόρη του Πριάμου προβλέπει, σε ταιριαστά γριφώδη μορφή, την πτώση της Τροίας και τις συνέπειές της. Επιφανειακά το ποίημα είναι μια μυθολογική παρέκβαση σ' ένα συνηθισμένο θέμα (Τροία) συνταγμένη στην προσφιλή ελληνιστική μορφή μιας στομφώδους ομιλίας για τα μελλούμενα: μα στην πραγματικότητα το ποίημα αποτελεί πραγμάτευση δεξιοτέχνη σε στίχους ενός άλλου θέματος που απασχολούσε μόνιμα τους ελληνιστικούς συγγραφείς, της αρχικής ίδρυσης και εγκατάστασης του πολιτισμένου ελληνικού κόσμου στη Μεσόγειο. Η πτώση της Τροίας είναι μόνο η αφετηρία για μια λεπτομερή επισκόπηση της επανόδου στην πατρίδα των διαφόρων Ελλήνων αρχηγών (οι *Νόστοι* ήταν παλιό επικό θέμα) κι επίσης, φυσικά, της επανεγκατάστασης των προσφύγων Τρώων που επέζησαν. Ο Λυκόφρων συνεχίζει το αινιγματικό θέμα του με σφρίγος και αδιάπτωτη λιτότητα ύφους που προκαλεί το θαυμασμό οποιουδήποτε αναγνώστη που εκτιμά την τεχνική της μορφής:

καὶ δὴ στένει Μύρινα καὶ παράκτιοι
ἵππων φριμαγμὸν ἠιόνες δεδεγμέναι,
ὅταν Πελασγὸν ἅλμα λαιψηροῦ ποδὸς
εἰς θῖν' ἐρείσας λοισθίαν αἴθων λύκος
κρηναῖον ἐξ ἄμμοιο ῥοιβδήσῃ γάνος,
πηγὰς ἀνοίξας τὰς πάλαι κεκρυμμένας. (*Αλεξάνδρα* 243-8)

Τώρα η Τρωαδίτισσα Μύρινα στενάζει κι οι ακτές
της θάλασσας που ανέμεναν το φρούμασμα αλόγων
όταν, καθώς στηρίζει του ευκίνητου ποδιού το Πελασγικό πήδημα
απάνω στην άκρη της παραλίας, ο πυρρός λύκος
θ' αφήσει να ξεχυθεί το νερό από την αμμουδιά,
διανοίγοντας τις πηγές που για πολύ καιρό ήταν κρυμμένες.

(Ο Πελασγικός, δηλ. Θεσσαλικός, Αχιλλέας έφτασε τελευταίος στην Τροία,

και στο μέρος που πήδηξε στην παραλία ανάβλυσε μια πηγή). Αλλά σε λίγο αυτή ακριβώς η επιμονή του Λυκόφρονα στο παράδοξο ως μέσου δεξιοτεχνικής επίδοσης καταντά υπερβολικά ιδιόρρυθμη και το ποίημα γίνεται φοβερά επίπεδο. (Μερικοί μελετητές, αρχαίοι και νεότεροι, ενοχλήθηκαν από το γεγονός ότι ο Λυκόφρων γράφοντας στο πρώτο μισό του τρίτου αιώνα αναφέρεται στην αυξανόμενη δύναμη της Ρώμης, και πότε πότε δοκίμασαν ακόμη να επιχειρηματολογήσουν ότι η *Αλεξάνδρα* πρέπει να γράφτηκε πολύ αργότερα από τον τρίτο αιώνα· οπωσδήποτε η στρατιωτική περηφάνια της Ρώμης εντυπωσίασε την Αλεξάνδρεια την εποχή αυτή, κι η αφήγηση του Λυκόφρονα στους στ. 1226-80 (η πρώτη που σώζεται) της εγκατάστασης του Αινεία στο Λάτιο συμφωνεί με το ενδιαφέρον για την πρώιμη ρωμαϊκή ιστορία που απαντά σε άλλους Έλληνες συγγραφείς όπως ο Τίμαιος ή ο Καλλίμαχος)[1].

3. ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ

Η πιο εξέχουσα πνευματική φυσιογνωμία της γενιάς αυτής, ο πιο μεγάλος ποιητής που παρήγαγε η ελληνιστική εποχή, και ιστορικά μία από τις πιο σημαντικές μορφές στην ανάπτυξη της ελληνο-ρωμαϊκής (κι επομένως της ευρωπαϊκής) λογοτεχνίας, ήταν ο τρίτος συγγραφέας που είχε ιδιαίτερη ευθύνη για την οργάνωση της Βιβλιοθήκης του Μουσείου, ο Καλλίμαχος από την Κυρήνη. Σύμφωνα με μία παράδοση, την οποία δεν έχουμε λόγο να αρνηθούμε να πιστέψουμε, ο Καλλίμαχος ήλθε στην Αλεξάνδρεια για να εργαστεί πρώτα ως δάσκαλος στο προάστιο Ελευσίνα· από εκεί μετακινήθηκε στο Μουσείο με την υποστήριξη του Πτολεμαίου Φιλάδελφου. Η δράση του κάλυψε τουλάχιστον την περίοδο από το 280 ως το 245 περίπου, κι έφθασε σε γεροντική ηλικία, της οποίας τις αδυναμίες λέει ότι βρήκε επαχθείς (απ. 1.33-8). Ως συγγραφέας ήταν εξαιρετικά παραγωγικός σε όλους τους τομείς και η Σούδα αναφέρει ότι συνέγραψε περισσότερα από οκτακόσια βιβλία ποιητικά και πεζά. Από την τεράστια αυτή παραγωγή σχετικά μικρό μέρος έχει σωθεί (και σχεδόν τίποτε από τα πεζά έργα), αλλά αν και πολλά είναι ακόμη αβέβαια ή και τελείως σκοτεινά γύρω από τα γραπτά του Καλλίμαχου, έχουν σωθεί αρκετά και συνεχίζουν να μας έρχονται στο φως για να κάνουμε μια εύλογη κριτική αξιολόγηση της ποίησής του και της θέσης του στη σύγχρονη λογοτεχνία. Παρατηρείται συχνά για τον Καλλίμαχο ότι ήταν ένας 'φιλόλογος-ποιητής'· τυπικά ο όρος είναι ακριβής, και πραγματικά θα μελετήσουμε τη συμβολή του Καλλίμαχου στις φιλολογικές και πνευματικές δραστηριότητες στην Αλεξάνδρεια πριν εξετάσουμε τα επιτεύγματά του ως ποιητή, αλλά πρέπει να είμαστε προσεχτικοί και να μην επιτρέψουμε την εύκολη γενίκευση να υποκαταστήσει την προσεκτική ανάγνωση και την ορθή αποτίμηση της ποίησής του. Η αφοριστική αξιολόγηση του Οβίδιου (*Am.* 1.15.14)

1. Βλ. τώρα S. West (1983 και 1984).

'με λιγότερο τάλαντο παρά ικανότητα' γράφτηκε από κάποιον που ήξερε ότι η εκτίμηση εκείνη αφορούσε, από ορισμένες απόψεις, περισσότερο τον εαυτό του παρά τον Καλλίμαχο.

Ο Καλλίμαχος ποτέ δεν κατέλαβε (όπως κάποτε νομιζόταν εσφαλμένα) τη θέση του Βιβλιοθηκάριου και Δασκάλου (του διαδόχου) στην Αλεξάνδρεια· τον Ζηνόδοτο διαδέχθηκε ο μαθητής του Καλλίμαχου Απολλώνιος ο Ρόδιος, κι αυτόν διαδέχθηκε ο Ερατοσθένης. Ωστόσο η συμβολή του Καλλίμαχου στην οργάνωση και μελέτη του πρόσφατα αποκτηθέντος (και πιθανόν ακόμη συσσωρευόμενου) υλικού ήταν τεράστια, και από μερικές απόψεις είχε μεγαλύτερη επίδραση στην ιστορία της φιλολογίας από οποιοδήποτε άλλο έργο που κυκλοφορούσε τότε. Ο Καλλίμαχος ήταν αυτός που εκπόνησε τους *Πίνακες* ('Καταλόγους') 'όλων όσοι ήταν διάσημοι σε οποιοδήποτε λογοτεχνικό είδος και των συγγραμμάτων τους'*: αυτό δεν ήταν μόνο ο κύριος κατάλογος αναφοράς για οποιονδήποτε επιστήμονα που εργαζόταν στη συλλογή της Βιβλιοθήκης, ήταν επίσης ένα μείζον ευρετήριο που δεν ήταν τίποτα λιγότερο από μία εξαντλητική εγκυκλοπαιδική βιβλιογραφία όλων των σημαντικότερων Ελλήνων συγγραφέων. Έγινε η βάση όλων των παρόμοιων μεταγενέστερων έργων και σε τελευταία ανάλυση είναι η κύρια πηγή μας για τη βιογραφική και βιβλιογραφική γνώση του αρχαίου κόσμου. Οι *Πίνακες* διαιρέθηκαν σε αρκετά διαφορετικά τμήματα, σύμφωνα με το περιεχόμενο (λυρική ποίηση, τραγωδία, φιλοσοφία κλπ.), και στο κάθε τμήμα οι συγγραφείς αναγράφονταν αλφαβητικά· το κάθε όνομα συνοδευόταν από σύντομη βιογραφία, και στη συνέχεια από έναν κατάλογο όλων των γνωστών έργων, μαζί με την 'αρχή' (αναφορά του πρώτου στίχου) για κάθε έργο όπου ήταν γνωστή. Ο μόχθος που χρειαζόταν για να γίνει μια τέτοια συμπίληση πρέπει να ήταν τεράστιος και θα συνεπαγόταν συστηματική ανάγνωση και διερευνητική μελέτη σε μια κλίμακα που δεν επιχειρήθηκε σχεδόν από κανέναν άλλο· το τελικό αποτέλεσμα κατέλαβε εκατόν είκοσι 'βιβλία'. Κι αυτό δεν ήταν το μόνο μείζον φιλολογικό εγχείρημα του Καλλίμαχου: συνέταξε επίσης ένα χρονολογικό κατάλογο και μητρώο των δραματικών ποιητών (πιθανώς βασιζόμενο στην όμοια μελέτη του Αριστοτέλη), μια *Συλλογή θαυμασίων σ' όλη την οικουμένη σύμφωνα με τις τοποθεσίες*** (η πρώτη γνωστή παραδοξογραφία), μια λεξικογραφική μελέτη για την τοπική ονοματολογία (*'Εθνικαὶ ὀνομασίαι*), και πολυάριθμα αρχαιοδιφικά έργα πάνω σε θέματα όπως *Ποταμοί της οικουμένης* και *Κτίσεις νήσων και πόλεων* και μετονομασίαι. Φιλόλογος, αρχαιοδίφης, πολυμαθής: ο Καλλίμαχος ήταν όλα αυτά και εξαιτίας αυτών ονομαστός στην εποχή του. Οι παρενέργειες του ακαδημαϊκού του έργου μπορούν σίγουρα να

* Τίτλος: *Πίνακες τῶν ἐν πάσῃ παιδείᾳ διαλαμψάντων καὶ ὧν συνέγραψαν.*

** Ο τίτλος: *Περὶ τῶν ἀνὰ πάντα γένη κατὰ τόπους*(;)

ανιχνευτούν στην ποίησή του, αλλά αυτό που συνδέει το ποιητικό έργο του Καλλίμαχου με τις φιλολογικές του δραστηριότητες δεν είναι απλώς μια προτίμηση για σπάνιες λέξεις ή απόκρυφος αρχαιοδιφισμός σε θέματα γεωγραφίας ή μυθολογίας. Είναι κάτι πολύ σημαντικό για τον άντρα: μια οξύνοια, πνευματική ευελιξία (που συχνά και πιο εύκολα μπορεί να παρατηρηθεί μέσα από το πνεύμα ή την ειρωνεία του), και μια διεισδυτική ευφυία που τον τοποθετούσε πολύ πάνω από οποιονδήποτε άλλον ποιητή της ελληνιστικής περιόδου. Οι εξαιρετικές αυτές ιδιότητες έφτασαν να έχουν επίδραση στο δημιουργικό γράψιμο σε μια κρίσιμη στιγμή στην παράδοση, με αποτέλεσμα να μπορούμε να δούμε στον Καλλίμαχο κάποιον που άλλαξε τη φορά ακόμη και της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας.

Τα πιο πολλά από τα ποιήματα του Καλλίμαχου είτε δεν μπορούν να χρονολογηθούν καθόλου, ή δεν μπορεί κανείς να τους δώσει μια πολύ αξιόπιστη χρονολογία, αλλά ο πρώτος 'Ύμνος' (έξι 'ύμνοι' μας έχουν παραδοθεί μέσω της χειρόγραφης παράδοσης) πρέπει πιθανόν να τοποθετηθεί στα πρώτα χρόνια της βασιλείας του Πτολεμαίου Φιλάδελφου, στη δεκαετία του 280, που θα τον έκανε μία από τις πιο πρώιμες συνθέσεις που έχουμε. Από τους πρώτους στίχους είναι αμέσως ολοφάνερο το τεταμένο ύφος κι ο έξυπνος τρόπος του:

Ζηνὸς ἔοι τί κεν ἄλλο παρὰ σπονδῇσιν ἀείδειν
λώϊον ἢ θεὸν αὐτόν, ἀεὶ μέγαν, αἰὲν ἄνακτα,
Πηλαγόνων ἐλατῆρα, δικασπόλον οὐρανίδῃσι;

Στις σπονδές του Δία τι άλλο να μπορούσε να υμνήσει κανείς
παρά τον ίδιο το θεό, παντοδύναμο, παντοτινό βασιλιά,
κατατροπωτή των Πελαγόνων, που φέρνει δικαιοσύνη στα παιδιά
του Ουρανού;

(Οι 'Πελαγόνες' ήταν οι Γίγαντες, που αντιπροσώπευαν δυνάμεις της αταξίας, ενάντια στους οποίους ο Δίας υποχρεώθηκε να πολεμήσει όταν ανέβηκε στο θρόνο). Μια τελετουργική επίσημη αρχή με υμνικά επίθετα οδηγεί σε μια βαρυσήμαντη (και χιαστί διατυπωμένη) επαινετική προσφώνηση. Ακολουθεί ύστερα ένας καθιερωμένος ελιγμός στους ύμνους: έκφραση της ποικιλίας των εκφάνσεων της θεότητας σε μορφή ερώτησης:

Πώς λοιπόν θα τον υμνήσουμε, σαν κύριο της Δίκτης
ή σαν Λυκαίο (= Αρκάδα); το μυαλό μου είναι
πολύ διχασμένο -γιατί η γενιά του είναι συζητήσιμη.

Η διαδικασία είναι καθιερωμένη στην υμνική παράδοση, αλλά η επιμονή του

τελευταίου στίχου και ο διφορούμενος τόνος ήδη διασπούν τη σύμβαση. Προς στιγμήν η ισορροπία αποκαθίσταται με το παραδοσιακό:

> Δία, λένε πως γεννήθηκες στο βουνό της Ίδης
> αλλά, Δία, και στην Αρκαδία

αλλά στο σημείο αυτό η κλητική του ύμνου μεταβάλλεται σε τέχνασμα συζήτησης, κι αν αυτό είναι ύμνος τότε φαίνεται να παίρνει μια παράξενη καινούργια μορφή:

> ποιος από τους δυο, πατέρα, είπε ψέματα;

Με τον επόμενο στίχο η σύμβαση αντικαθίσταται από το ασυμβίβαστο, καθώς ο Δίας μπαίνει στο δικό του ύμνο αναφέροντας μια παροιμιώδη παρατήρηση από τον φιλόσοφο Επιμενίδη:

> 'οι Κρητικοί είναι πάντα ψεύτες'. Ναι, βασιλιά, τον τάφο σου
> έφτιαξαν Κρητικοί· κι εσύ δεν πέθανες — γιατί υπάρχεις πάντα.

Η παρατήρηση του Δία επιβεβαιώνεται μ' ένα χλευαστικό σχόλιο και, ακριβώς τη στιγμή που η μορφή του ύμνου φαίνεται να έχει θραυστεί ανεπανόρθωτα, αποκαθίσταται με μια στερεότυπη φραστική επιβεβαίωση, και το ποίημα προχωρεί σε κανονικό στυλ στη διήγηση της γέννησης της θεότητας.

Το πρώιμο αυτό κείμενο απεικονίζει δυο θεμελιώδεις όψεις του ύφους του Καλλίμαχου ως ποιητή. Πρώτα, γλώσσα και παρουσίαση είναι έντονα και συνοπτικά· η κάθε λέξη μετράει, και ιδιαίτερα ο ποιητής είναι γρήγορος σε κάθε απόχρωση των προσδοκιών του ακροατηρίου. Έπειτα, άν και η μορφή και η γλώσσα (κι οι δύο 'ομηρικές') είναι εκείνες του παραδοσιακού ύμνου, η σύμβαση έχει γίνει ο φορέας για κάτι άλλο: η αρχή του *Ύμνου εις Δία* είναι μάλλον παρωδική παρά ακατέργαστη ή απλοϊκή, αλλά οι γοργές μεταλλαγές τόνου δείχνουν ότι η εστίασή της δεν μοιάζει να είναι αυτή του παραδοσιακού ύμνου με τον οποίο μοιάζει μορφολογικά. Αυτό το ξαναδούλεμα παραδοσιακού υλικού από τον Καλλίμαχο σ' έναν σύγχρονο τρόπο έκφρασης για τον εντελώς μετακλασικό αλεξανδρινό κόσμο είναι θέμα στο οποίο θα επιστρέψουμε αργότερα· εδώ αξίζει να παρατηρήσουμε ότι ο *Ύμνος εις Δία* συνεχίζει για λίγο ως 'ύμνος', με πλήρη αφήγηση της γέννησης και ανατροφής του Δία. Αλλά κοντά στην παιδική ηλικία του Βασιλιά Δία ο ποιητής βάζει σαν ολοφάνερο 'παράδειγμα', τον Πτολεμαίο Φιλάδελφο, και το ποίημα αλλάζει σε ύμνο για τον προστάτη του ίδιου του ποιητή, έξυπνα φτιαγμένο για να ευχαριστήσει χωρίς να εισηγείται οποιαδήποτε πραγματική ταύτιση του θεού και του Πτολεμαίου (αν και ένας Πτολεμαίος πρόθυμος για κολακεία μπορεί να εκλάμβανε ότι αυτό υπονοούνταν). Το ποίημα φαίνεται

ότι ήταν επιτυχημένο και στο λογοτεχνικό και στο πρακτικό επίπεδο, γιατί ο Θεόκριτος το υπαινίσσεται μερικές φορές στο δικό του ποίημα για τον προστάτη του, το *Εγκώμιον εις Πτολεμαίον* (*Ειδ.* 17)[1].

Ο *Ύμνος εις Δία* προσφέρει μιαν άλλη χτυπητή απεικόνιση του εξαιρετικά ακριβούς και συγκρατημένου καλλιμάχειου ύφους. Το ποίημα περιγράφει την αναζήτηση νερού στην Αρκαδία από τη Ρέα για να πλυθεί μετά τη γέννηση του Δία (15-33):

Εκεί όταν η μητέρα σου σε ξεγέννησε από τον μεγάλο κόλπο της
αμέσως αναζήτησε τρεχούμενο νερό, για να ξεπλύνει
τις ακαθαρσίες της γέννησης, και να πλύνει εκεί μέσα το σώμα σου.
Αλλά ο Λάδωνας δεν έρεε ακόμη με δυνατό ρέμα, ούτε ο Ερύμανθος
ο πιο καθαρός από τα ποτάμια· ακόμη ήταν χωρίς νερό όλη
η Αζηνίδα (= Αρκαδία), αν και μελλοντικά θα γινόταν γνωστή ότι είχε
πολλά νερά.
Κι όταν τότε η Ρέα έλυσε τη ζώνη της,
αλήθεια πολλές δρυς φύτρωσε ο υγρός Ιάονας,
και πολλά αμάξια έφερε ο Μέλας,
και πάνω από τον Καρίωνα παρόλο που ήταν υγρός
πολλά ερπετά έφτιαξαν τις φωλιές τους, και περνούσε κανείς
πεζός πάνω από τον Κράθη και τη Μετώπη με τα πολλά λιθάρια
διψασμένος· και το πολύ νερό βρισκόταν κάτω από τα πόδια.
Τότε απελπισμένη είπε η κυρά Ρέα·
'Αγαπητή Γη, κι εσύ γέννα· οι δικοί σου πόνοι είναι ελαφροί'.
είπε και υψώνοντας το μεγάλο της μπράτσο η θεά
χτύπησε το βουνό με το σκήπτρο της· και για χατήρι της σκίστηκε βαθιά
στα δύο
κι ανάβλυσε μεγάλο ρέμα κι εκεί αφού ξέπλυνε το σώμα σου,
βασιλιά, σε σπαργάνωσε και σ' έδωκε στη νύμφη Νέδη...

Η γλώσσα του αποσπάσματος αυτού είναι ομηρική και η λύση που δίνει η θεά στο πρόβλημά της, στο αποκορύφωμα του επεισοδίου, είναι χαρακτηριστικά επική· αλλά μέσα της το ομηρικό πρότυπο και ύφος φυλάσσονται απλά και άμεσα, κι η διαδικασία της αφήγησης απέχει πολύ από εκείνη του μεγαλοπρεπούς επικού τρόπου. Η ονομασία των Αρκαδικών ποταμών δεν πρέπει να εκληφθεί ως παράδειγμα της 'γεωγραφικής επιστημοσύνης' του Καλλίμαχου, όπως οι κριτικοί μπαίνουν συχνά στον πειρασμό να εκλάβουν όταν σχολιάζουν χωρία όπως αυτό. Ανεξάρτητα από την ευχαρίστηση που δίνει η

1. *Ειδ.* 17: πβ. 17.58-70 και Καλλ. 1.10-63, 17.71-6 και 1.68-86, 17.77 κ.ε. και 1.85-90, 17.135-7 και 1.94-6.

ονομασία των ποταμών αυτή καθαυτή, τα ονόματα αυτά αναπλάθουν τη σκηνή με μια ακρίβεια που έχει τον ίδιο στόχο όπως οι τέσσερις λεπτομέρειες με τις οποίες απεικονίζεται η ανυδρία της Αρκαδίας (δρυς, αμαξόδρομοι, φιδοφωλιές, διψασμένο ταξίδι). Αυτά είναι παραδείγματα που είναι συγκεκριμένα κι εκτιμούνται εύκολα, γιατί όλα προέρχονται από τη συνηθισμένη εμπειρία, και εξασφαλίζουν μια θαυμάσια αντίθεση για τη δραματική υπερφυσική δημιουργία από τη Ρέα ενός βουνίσιου ποταμού. Η κλίμακα αυτή είναι ισχυρή και γίνεται ακόμη ισχυρότερη μέσα από την αντίθεση προς την απλότητα όσων προηγούνται. Ακριβώς τι είδους παρέκκλιση αντιπροσωπεύει το ποίημα αυτό από τον συμβατικό υμνικό/επικό τρόπο και πόσο αξιοσημείωτη είναι η απλότητα και ο έλεγχος του ύφους μπορεί να εκτιμηθεί δεόντως αν συγκρίνουμε ενα όμοιο χωρίο από τα *Αργοναυτικά* του Απολλώνιου του Ρόδιου, μαθητή του Καλλίμαχου, που είναι ο κύριος εκπρόσωπος της επικής ελληνιστικής ποίησης. Στο 1ο βιβλίο ο Ιάσων προσεύχεται στη Ρέα να τον βοηθήσει στην αποστολή του για το Χρυσό δέρας (1140-50):

> Κι αυτή στις ευλαβείς τους προσφορές έστρεψε την καρδιά της
> η θεά που την παρακαλούσαν με ικεσίες, και τα ταιριαστά φάνηκαν σημεία:
> τα δένδρα έφερναν ανείπωτον καρπό, γύρω στα πόδια τους
> από μόνη της η γη φύτρωνε λουλούδια από το τρυφερό γρασίδι,
> τ' άγρια θηρία άφησαν τις φωλιές και τις λόχμες
> και πλησίασαν κουνώντας την ουρά τους. Κι έκανε
> κι άλλο θαυμαστό πράγμα, γιατί προηγούμενα στο Δίνδυμο
> δεν έτρεχε νερό – αλλά γι' αυτούς τότε έκανε να αναβλύσει
> με θόρυβο από τη διψασμένη κορφή, όμοια ασταμάτητα: Κι αυτοί
> που κατοικούν ολόγυρα ονομάζουν το ποτό εκείνο από τότες 'Κρήνη του Ιάσονα'.

Η γλώσσα του Απολλώνιου αντλεί από τελείως παραδοσιακούς τρόπους έκφρασης και η σκηνή βασίζεται για το αποτέλεσμά της πρωτίστως σ' ένα τέχνασμα, τη συσσώρευση. Συγκρινόμενη μ' αυτήν η φειδώ του καλλιμάχειου ύφους και τρόπου είναι εντελώς ασυνήθιστη κι η τεχνική πειθαρχία που αντιπροσωπεύει υπήρξε κάτι για το οποίο ο Καλλίμαχος ήταν ονομαστός, αποκτώντας ακόμη και κακή φήμη, και για το οποίο σ' όλη τη σταδιοδρομία του αγωνίστηκε με πάθος και μέσα σε αμφισβητήσεις. Ένα ποίημα πάνω απ' όλα ήταν χαρακτηριστικό του νέου ύφους γραφής που αντιπροσώπευε ο Καλλίμαχος, τα *Αίτια* ('Αρχές' ή 'Αιτίες'). Αυτό ήταν ένα έργο πάρα πολύ πλούσιο και πρωτότυπο, που στην τελική του μορφή αντιπροσώπευε τον μόχθο ολόκληρης σχεδόν της σταδιοδρομίας του ποιητή ως συγγραφέα, κι ήταν τέτοια η επιρροή του πάνω στους συγχρόνους του Καλλίμαχου και ιδιαίτερα στους μεταγενέστερους συγγραφείς (Ρωμαίους και Έλληνες) ώστε δεν είναι

καθόλου υπερβολή να πούμε ότι τα *Αίτια* είναι δεύτερο σε ιστορική σημασία μόνο ως προς τα ομηρικά ποιήματα.

Τα *Αίτια* αποτελούνταν από τέσσερα βιβλία σ' ελεγειακό στίχο, το καθένα με περισσότερο από χίλιους στίχους έκταση, που ασχολούνται με μύθους και ιστορίες που σχετίζονται με τις 'αρχές' ελληνικών (κι επίσης άλλων Μεσογειακών) εθίμων, θρησκευτικών πράξεων και ιστορικών (ή ημι-ιστορικών) συμβάντων. Το έργο διαβάστηκε πλατιά και σώθηκε άθικτο μέχρι τουλάχιστον τον έβδομο αιώνα μ.Χ., και πιθανόν ακόμη στις αρχές του δέκατου αιώνα, αλλά δεν σώζεται πια και πρέπει να ανασυντεθεί από τις πολλές παραπομπές σε αρχαίους συγγραφείς και ιδιαίτερα από το υλικό που έδωσαν τα πρόσφατα παπυρολογικά ευρήματα. Η γνώση μας του ποιήματος αυτού αλλάζει και αυξάνει σχεδόν χρόνο με το χρόνο, και κάθε συζήτηση του κειμένου είναι πιθανό να ξεπεραστεί γρήγορα, αλλά αυτό που γνωρίζουμε σε γενικές γραμμές τώρα είναι αρκετά βέβαιο. Τα πρώτα δύο βιβλία σχεδόν σίγουρα γράφτηκαν, ή τουλάχιστο συντάχτηκαν, χωριστά από τα τελευταία δύο από τα οποία διαφέρουν στη μορφή. Στην αρχή του έργου ο ποιητής φανταζόταν τον εαυτό του σαν ένα νέο που μεταφέρθηκε στο όνειρό του στο βουνό Ελικώνα στην ηπειρωτική Ελλάδα, την τοποθεσία όπου κάποτε ο Ησίοδος συνάντησε τις Μούσες καθώς έβοσκε τα πρόβατά του (*Θεογ.* 22 κ.ε.) κι όπου τώρα συναντούσε τις ίδιες Μούσες στην πηγή. Ποιητής και Μούσες κουβέντιασαν, και τα *Αίτια* 1 και 2 είναι μια αφήγηση των ερωτήσεων που ο Καλλίμαχος έθεσε πάνω σε πολυάριθμα θέματα και των απαντήσεων που έδωσαν οι Μούσες. Το παράλληλο με τον Ησίοδο είναι ολοφάνερο και πραγματικά ο ίδιος ο Καλλίμαχος το κατέστησε εντελώς σαφές· το πρώτο *αίτιο* του 1ου βιβλίου ασχολείται με τις Χάριτες, απαραίτητες συνοδούς στην καλή ποίηση, όπως ακριβώς το πρώτο θέμα του Ησίοδου στη Θεογονία ήταν η γέννηση και άφιξη στον Όλυμπο των ίδιων των Μουσών. Το ύφος του Ησίοδου είναι αποσπασματικό, ακόμη και ασύνδετο, σε σύγκριση με τον υψηλό τρόπο της ομηρικής διήγησης, και η σαφής ευθυγράμμιση του Καλλίμαχου με τον Ησίοδο είναι σπουδαία προγραμματική δήλωση, που θα γινόταν κεντρικό κριτικό θέμα στα τελευταία του έργα.

Το δεύτερο *αίτιο* του 1ου βιβλίου, το πρώτο μετά από εκείνο των Χαρίτων, είναι αντιπροσωπευτικό των δύο βιβλίων. Αναφέρεται στη νήσο Ανάφη που αποκάλυψε ο Απόλλων στους Αργοναύτες στη διάρκεια μιας τρικυμίας όταν κατευθύνονταν στην πατρίδα τους (απ. 7.19-26):

Πώς συμβαίνει, Μούσες, ο κάτοικος της Ανάφης να θυσιάζει
στον Απόλλωνα εκστομίζοντας άπρεπα λόγια
και η Λίνδος να κάνει θυσία με βλάσφημους λόγους
...τιμώντας τον Ηρακλή;

... άρχισε η Καλλιόπη,
'Πρώτα θυμήσου τον Αιγλήτη Απόλλωνα και την Ανάφη,
γειτονική της Λακωνικής Θήρας, και τους Μινύες (= Αργοναύτες)·
αρχίζοντας όταν οι ήρωες έπλευσαν πίσω
στην αρχαία Θεσσαλία από τον Κυταίο (= Κόλχο) Αιήτη...

Και το επεισόδιο αυτό συνεχίζει κάπως εκτενώς με λεπτομέρειες σχετικά με την επιστροφή των Αργοναυτών από την Κολχίδα και τη διασπορά των διωκτών τους (ο Απολλώνιος Ρόδιος φαίνεται να άντλησε αργότερα από τα *Αίτια* 1 για τα *Αργοναυτικά*). Ακολουθούν όμοιες ερωτήσεις που δίνουν αφορμή για ιστορίες σχετικά με τη βίαιη συμπεριφορά του Ηρακλή και τις αντιδράσεις του Απόλλωνα και της Άρτεμης όταν οι άνθρωποι τους μεταχειρίστηκαν υβριστικά. Από το δεύτερο βιβλίο έχουμε μόνο ένα απόσπασμα κάπως σημαντικό, ένα λόγο για τις θεμελιώσεις μερικών από τις σημαντικότερες πόλεις της Σικελίας· από το μέρος αυτό προέρχονται μερικοί στίχοι, που υποτίθεται ότι ειπώθηκαν στις Μούσες από τον ποιητή, οι οποίοι συχνά παρατίθενται ως χαρακτηριστικοί των απόψεων του Καλλίμαχου (απ. 43.12-17):

Γιατί όλα όσα τότε έβαλα στο κεφάλι μου,
  τις λαμπρές χρυσαφένιες αλοιφές μ' ευωδιαστά στεφάνια
όλα στη στιγμή μαράθηκαν, κι απ' όλα που πέρασαν
  από τα δόντια μου μέσα στο αχάριστο στομάχι
τίποτα δεν έμεινε ως την επομένη· αλλά όσα
  δέχτηκα με τ' αυτιά μου αυτά μόνο υπάρχουν.

Ο ποιητής προσφέρει την παραλλαγή του διανοούμενου πάνω στην κοινή παροιμία 'ζήσε σήμερα, γιατί αύριο πεθαίνεις'.

Η μορφή διαλόγου με ερώτηση-απάντηση που υιοθετούν τα βιβλία αυτά, μας είναι οικεία από μεταγένεστερες πραγματείες σε πεζό λόγο όπως τα *Αίτια Ελληνικά* του Πλουτάρχου, κι αν το έργο *Προβλήματα*, που σώζεται με το όνομα του Αριστοτέλη, έχει πραγματικά γνήσιο αριστοτελικό υπόστρωμα, τότε η ίδια η μορφή δεν είναι νέα· αλλά η χρήση της στο στίχο, όσο γνωρίζουμε, ήταν χωρίς προηγούμενο και η παρουσίασή της με τη μορφή αναμνήσεων από κάποια εμπνευστική συνομιλία είναι πολύ έξυπνη. Επιτρέπει την κατά επεισόδιο παρουσίαση ενός ιδιαίτερα ποικιλόμορφου και συχνά αποσπασματικού υλικού, που δίνει όμως την εντύπωση ότι υπόκειται ένα αφηγηματικό πλαίσιο. Μερικοί φιλόλογοι μέχρι πρόσφατα αισθάνονταν ότι έπρεπε να αναζητήσουν θεματική ενότητα σε κάθε βιβλίο, αλλά τώρα μπορούμε να δούμε ότι το σχέδιο του Καλλίμαχου, για καθαρά μάλιστα προγραμματικούς λόγους, δεν ήταν και τόσο απλό: υπάρχει συχνά ένας σύνδεσμος ανάμεσα σε συνεχόμενα κομμάτια στα *Αίτια*, αλλά η σύνδεση είναι συχνά

δευτερεύουσα, κι ακόμη ένα δευτερεύον, μικρής σημασίας, μοτίβο ή συμπτωματικό ζήτημα, και το εξαιρετικό επίτευγμα του ποιήματος συνίσταται ακριβώς στη συγκράτηση ενός έργου μεγάλης κλίμακας με συγκέντρωση στα επιμέρους επεισόδια. Το όλο και τα μέρη που το αποτελούν βρίσκονται σε 'αντίστιξη' μεταξύ τους· οι μεγάλες διαστάσεις του επικού αναπροσαρμόσθηκαν προς την κατεύθυνση του ελεγειακού. Και στα βιβλία 3 και 4 ο Καλλίμαχος εγκατέλειψε ακόμη και την επίφαση της αφηγηματικής ενότητας απορρίπτοντας το πλαίσιο της συνδιάλεξης για χάρη της απροκάλυπτης αντιπαράθεσης. Η επιτυχία του Καλλίμαχου στο χειρισμό τέτοιου ογκώδους εξαιρετικά ανόμοιου υλικού στα πλαίσια ενός ενιαίου έργου είχε πελώριο αντίκτυπο σε σύγχρονους και μεταγενέστερους συγγραφείς, και οι Ρωμαίοι ποιητές ιδιαίτερα γοητεύτηκαν από τα *Αίτια*· ο Προπέρτιος στο τελευταίο βιβλίο των ελεγειών του είχε υπόψη τα *Αίτια* 3 και 4, ο Οβίδιος στους *Fasti* τα *Αίτια* 1 και 2.

Τα βιβλία 3 και 4 των *Αιτίων* πιθανώς έχουν συντεθεί, ή πήραν την τελική τους μορφή, στα τελευταία λίγα χρόνια της ζωής του Καλλίμαχου, μέσα (ή όχι πολύ μετά) στο 246. Το τελευταίο *αίτιο* του βιβλίου 4 (απ. 110) ήταν το περίφημο 'Κόμη της Βερενίκης', που μόνο εν μέρει μας είναι γνωστό στα Ελληνικά, αλλά σώζεται στη λατινική ελεγειακή παραλλαγή που έκανε ο Κάτουλλος για ένα φίλο του (ποίημα 66). Ο Πτολεμαίος ο Γ΄ ανέβηκε στο θρόνο το 247 κι αναγκάστηκε να εγκαταλείψει αμέσως την Αίγυπτο για να ασχοληθεί με τον Συριακό πόλεμο στην ανατολή· η νέα σύζυγός του, η Βερενίκη, πριγκίπισσα της βασιλικής οικογένειας της Κυρήνης, ευχήθηκε ότι αν ο άντρας της επέστρεφε σώος θα αφιέρωνε έναν πλόκαμο της κόμης της στους θεούς. Αυτό το έκανε, κι όταν ο πλόκαμος εξαφανίστηκε από το ναό της Αρσινόης Αφροδίτης στο Ζεφύριο, ο Κόνων, ο αυλικός αστρονόμος, τον ταύτισε στον ουρανό με την ομάδα των άστρων που είναι ακόμη γνωστή ως Κόμη της Βερενίκης· ο Καλλίμαχος συνέθεσε ένα ελεγειακό ποίημα στο οποίο μιλάει ο αφιερωμένος πλόκαμος, που τιμήθηκε με την αποθέωσή του αλλά είναι θλιμμένος διότι αποχωρίστηκε τη βασίλισσα Βερενίκη. Το ποίημα είναι ένα κομμάτι πολύ κομψής αυλικής ποίησης, στυλιζαρισμένης σε υψηλό βαθμό και παρουσιασμένης με παράξενα μανιερίστικο τρόπο· η σοβαρότητα της διακήρυξης των στ. 47-56 είναι χαρακτηριστική:

Τι μπορούμε εμείς οι πλόκαμοι να κάνουμε, όταν τέτοια βουνά στο σίδερο
  υποχωρούν; Ω και να χανόταν η γενιά των Χαλύβων,
που πρώτοι το έφεραν στο φως, κακό φυτό που βγαίνει απ' τη γη,
  και δίδαξαν την εργασία της σφύρας.
Όταν κόπηκα πρόσφατα οι αδελφικές μου πλεξούδες στενοχωριούνταν για μένα,

και στη στιγμή τ' αδέλφι του Αιθίοπα Μέμνονα (=Ζέφυρος)
η μαλακιά αύρα, το άλογο της Λοκρίδας Αρσινόης με
τη μενεξεδένια ζώνη, κουνώντας κυκλικά τα παρδαλά φτερά του
μ' άρπαξε με την πνοή του και μεταφέροντάς με μέσα από τον υγρό αέρα,
μ' απόθεσε στην αγκαλιά της Αφροδίτης.

(Οι στ. 47-8 'όταν τα βουνά υποχωρούν έτσι στο σίδερο) αναφέρονται στη διώρυγα που έσκαψε ο Ξέρξης για τα πλοία του μέσα από τον ισθμό του Άθω). Η φιλοφρόνηση είναι λεπτή, κι αποδόθηκε τόσο τέλεια, ώστε το αποτέλεσμα δεν είναι υπερβολικό αλλά διασκεδαστικό. Γνωρίζαμε ήδη ότι το ποίημα αυτό πιθανώς είχε συντεθεί ως χωριστό κομμάτι και στη συνέχεια τοποθετήθηκε στο τέλος των *Αιτίων* 4, κι ένα σημαντικό νέο παπυρικό εύρημα φανέρωσε ότι τα *Αίτια* 3 και 4 ίσως είχαν συντεθεί τον ίδιο χρόνο κι εναρμονίστηκαν ως σύνολο στα ειδικά συμφραζόμενα της ανόδου του Πτολεμαίου Γ΄ και της συζύγου του Βερενίκης, που καταγόταν από την ιδιαίτερη πατρίδα του Καλλιμάχου.

Ένα απόσπασμα ενός ελεγειακού ποιήματος που εξυμνούσε μια νίκη σε αρματοδρομία στους αγώνες της Νεμέας δημοσιεύτηκε το 1941· ο Pfeiffer εισηγήθηκε (στο απ. 383.1) ότι ο νικητής πρέπει να ήταν η βασίλισσα Βερενίκη. Μια καινούργια ομάδα παπύρων από χαρτί περιτυλίγματος μούμιας που δημοσιεύτηκαν το 1977 προχώρησε σημαντικά τη γνώση μας για το ποίημα αυτό κι απέδειξε ότι η Βερενίκη ήταν πραγματικά ο νικητής κι ότι το επινίκιο του Καλλιμάχου, πολύ ουσιαστικό, εμφανίστηκε στα *Αίτια* 3, ίσως στην αρχή του βιβλίου. Αν η εντόπιση είναι σωστή, η συμμετρική διαρρύθμιση των *Αιτίων* 3 και 4 είναι ολοφάνερη: τα νέα βιβλία αρχίζουν με τη νίκη της Βερενίκης και τελειώνουν με την Κόμη της και τα δύο βιβλία σχηματίζουν ένα πλαίσιο για το έργο ως σύνολο. Και μπορούμε να αναρωτηθούμε αν αυτό το γεγονός της ανόδου στο θρόνο της Αλεξάνδρειας της Κυρηναίας βασίλισσας δεν ήταν από μόνο του ένα κέντρισμα για τον Κυρηναίο Καλλίμαχο στη σύνθεση, ή τη σύνταξη, των πρόσθετων δύο βιβλίων για το μεγάλο του έργο, που έγινε ένα είδος εορταστικής εκδήλωσης αφιερωμένης στην καινούργια βασίλισσα και προστάτιδά του. Ο γάμος του Πτολεμαίου με την πριγκίπισσα από την Κυρήνη συμβόλιζε από μόνος του μια μείζονα επιτυχία στην Αιγυπτιακή εξωτερική πολιτική, γιατί οι Πτολεμαίοι προσπαθούσαν να προσαρτήσουν εκείνο το μέρος της Βόρειας Αφρικής τον μισό αιώνα που προηγήθηκε· και η νίκη του Πτολεμαίου στον Συριακό πόλεμο και η επιτυχία της Βερενίκης στους διεθνείς αγώνες στη Νεμέα ήταν και τα δύο κατορθώματα που έδιναν γόητρο. Ο Καλλίμαχος γιόρτασε ό,τι πρέπει να υπήρξε μια αλησμόνητη ανάρρηση στο βασιλικό θρόνο με μια σημαντική δημοσίευση στην οποία οι Μούσες των βιβλίων 1 και 2 αντικαταστάθηκαν από τη Βερενίκη ως

το στοιχείο που τα ενοποιούσε εξωτερικά. Επιπλέον το ύφος και η παρουσίαση της επινίκιας ελεγείας φέρνουν στο νου τον Πίνδαρο (έναν ποιητή του οποίου ο μεγάλος ατομικισμός και η γλωσσική ιδιορρυθμία γοήτευαν συνεχώς τον Καλλίμαχο) και ιδιαίτερα τον 4ο *Πυθιόνικο*, που γράφτηκε για να γιορτάσει τη νίκη του Αρκεσίλαου, ενός σημαντικού προγενέστερου βασιλιά της Κυρήνης. Ο Καλλίμαχος αρχίζει την επινίκια ελεγεία του, και ίσως το νέο του βιβλίο, με δύναμη και μεγαλοπρέπεια (απ. 383+*P. Lille* 82):

Στο Δία και τη Νεμέα χάρης δώρο
  χρωστώ, νύμφη, βλαστάρι των θεϊκών αδελφών,
το δώρο μου εξύμνηση των αλόγων σου·
  γιατί πρόσφατα από τη γη του Δαναού που γεννήθηκε από τη δαμάλα
στο νησί της Ελένης και στον μάντη της Παλλήνης,
  ποιμένα στις φώκιες, έφτασε χρυσός λόγος...

(Το 'νησί της Ελένης' είναι ο Φάρος της Αλεξάνδρειας, όπου γιορταζόταν η λατρεία του Πρωτέα.) Το μεγαλύτερο μέρος του επινίκιου καταπιανόταν με το μύθο της ίδρυσης των αγώνων της Νεμέας, δηλ. την εξολόθρευση από τον Ηρακλή του λιονταριού που λυμαινόταν την περιοχή της Νεμέας. Η αφήγηση του Καλλίμαχου ήταν ονομαστή ανάμεσα στους μεταγενέστερους συγγραφείς που τη χρησιμοποιούσαν συστηματικά κι αναφέρονταν σ' αυτή· καταπιανόταν όχι τόσο πολύ με τις ηρωικές πλευρές της ιστορίας όσο με το απροσδόκητο θέμα της παραμονής του Ηρακλή κοντά στο φτωχό γεωργό-αγρότη της Νεμέας Μόλορχο. Ο Μόλορχος σκόπευε να σφάξει το μόνο κριάρι που είχε για να φιλοξενήσει τον Ηρακλή, αλλά αυτός του είπε να φυλάξει τον κριό μέχρις ότου θα είχε αντιμετωπίσει το λιοντάρι, και να το προσφέρει σ' αυτόν όταν θα επέστρεφε νικητής, ή στους θεούς του Κάτω Κόσμου αν δεν επέστρεφε. Ως προς την προσέγγιση και τον τόνο το επεισόδιο αυτό μοιάζει πολύ με το εξάμετρο ποίημα του Καλλίμαχου *Εκάλη*, που είχε ως θέμα του την παραμονή του Θησέα κοντά σε μια χωρική όταν πήγαινε για να πολεμήσει τον ταύρο του Μαραθώνα. Και τα δύο ποιήματα έχουν το προηγούμενό τους στον Όμηρο, αφού η επίσκεψη του Οδυσσέα στην καλύβα του Εύμαιου είναι σπουδαίο και εντυπωσιακό επεισόδιο της *Οδύσσειας*, αλλά η επίμονη επικέντρωση στη μη συμβατική όψη του παραδοσιακού ηρωικού υλικού, και στα ασυνήθιστα απλά στοιχεία της ιστορίας, σημειώνει την εισαγωγή μιας νέας νότας στην εξαιρετικά τυποποιημένη παράδοση της ελληνικής ποίησης. Βέβαια κι άλλοι συγγραφείς των ελληνιστικών χρόνων, συμπεριλαμβανομένου του Απολλώνιου του Ρόδιου του οποίου η υιοθέτηση του επικού μέσου δεν ήταν σ' ένα ορισμένο επίπεδο εντελώς συμβατική, δείχνουν κλίση προς το ασυνήθιστο

και μη συμβατικό καθώς κι ένα ειδικό ενδιαφέρον για τις λεπτομέρειες της κοινωνικής ζωής. Αυτά είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του αλεξανδρινισμού. Αλλά η εσκεμμένη επιμονή του Καλλίμαχου να εξετάζει μ' ένα πονηρά ειρωνικό μάτι τις αρκετά συνηθισμένες και πρακτικές απόψεις του ηρωικού και μυθικού υλικού της ποιητικής παράδοσης, εξερευνώντας συχνά τις πιο παράξενες και σπάνιες περιοχές του, ήταν μια πολύ προσωπική επιλογή κι οδήγησε την ποίηση σε μια νέα κατεύθυνση που επρόκειτο να αποδειχθεί γόνιμη για τους μελλοντικούς αιώνες.

Δεν είμαστε υποχρεωμένοι να στηριζόμαστε αποκλειστικά στη δική μας εκτίμηση για την ποίησή τους, ώστε να προσδιορίσουμε ποια ήταν τα βασικά κριτικά προβλήματα για τον Καλλίμαχο και τους συγχρόνους του. Ο Καλλίμαχος ήταν ένα πολύ αμφιλεγόμενο πρόσωπο στην εποχή του, και φαίνεται ότι η λογοτεχνική συζήτηση, καμιά φορά πολύ πικρόχολη, συνόδευσε το γράψιμό του σ' όλες τις φάσεις της σταδιοδρομίας του. Δεν είναι μόνο το γεγονός ότι ιδρύματα όπως το Μουσείο τείνουν πάντοτε να υποθάλπουν διάθεση για εσωτερικές διενέξεις: το ύφος της γραφής και οι απόψεις του Καλλίμαχου για τη λογοτεχνία άγγιζαν ολοφάνερα πολύ νευραλγικά σημεία. Οι μαρτυρίες που σώζονται από τη συζήτηση προέρχονται σχεδόν εξολοκλήρου από την πλευρά του Καλλίμαχου, αλλά παρ' όλα αυτά μας επιτρέπουν να έχουμε μια σημαντική εικόνα των κυριότερων προβλημάτων. Όταν ο Καλλίμαχος δημοσίευσε το 3ο και 4ο βιβλίο των *Αιτίων* φαίνεται ότι ξαναεξέδωσε επίσης τα πρώτα δύο βιβλία· παρά το γεγονός ότι ήταν τότε σαφώς από καιρό καθιερωμένος ως μείζων συγγραφέας η ποίησή του ήταν ακόμη αντικείμενο έντονης αντιδικίας, γιατί άρχισε το έργο του μ' έναν εκτενή πρόλογο ανασκευάζοντας με σφοδρότητα την κριτική των αντιπάλων του. Αποκαλεί τους κριτικούς του με το παρατσούκλι 'Τελχίνες', το όνομα μιας μυθικής γενιάς μεταλλοτεχνιτών, επιδέξιων στη μαγεία, που κατοικούσαν σε μερικά από τα ελληνικά νησιά και των οποίων τα πιο ονομαστά χαρακτηριστικά ήταν η ζήλεια, η κακεντρέχεια κι η βασκανία· μια παράδοση εξιστορούσε πώς οι Τελχίνες έκαναν τη Ρόδο και την Κέα άγονες ραντίζοντάς τες με νερό από τη Στύγα, και μια άλλη ότι ο ίδιος ο Απόλλων, ο θεός της έμπνευσης, ήταν αυτός που πήρε τη μορφή λύκου και τους εξολόθρευσε. Ο Πρόλογος του Καλλίμαχου στα *Αίτια* αρχίζει (απ. 1. 1-6):

Οἶδ' ὅτ]ι μοι Τελχῖνες ἐπιτρύζουσιν ἀοιδῇ,
νήιδες οἳ Μούσης οὐκ ἐγένοντο φίλοι,
εἵνεκεν οὐχ ἓν ἄεισμα διηνεκὲς ἢ βασιλ[η
......[ας ἐν πολλαῖς ἤνυσα χιλιάσιν
ἢ......]ους ἥρωας, ἔπος δ' ἐπὶ τυτθὸν ἑλ[ίσσω
παῖς ἅτε, τῶν δ' ἐτέων ἡ δεκὰς οὐκ ὀλίγη.

Ξέρω ότι οι Τελχίνες μουρμουρίζουν για το τραγούδι μου,
άμαθοι καθώς διάκεινται εχθρικά στη Μούσα,
γιατί δεν έχω συνθέσει ένα συνεχόμενο ποίημα,
για τους ένδοξους βασιλείς σε πολλές χιλιάδες στίχους
ή για παλιούς ήρωες, αλλά ξετυλίγω σύντομο τραγούδι
σαν παιδάκι, αν και οι δεκάδες των χρόνων μου δεν είναι λίγες.

Η ζήλια, λέει ο Καλλίμαχος, είναι το ελατήριο, και, με μιαν έκκληση στην προηγούμενη επιτυχία των ονομαστών ελεγειακών Μίμνερμου και Φιλητά, απορρίπτει τα μεγαλόπρεπα θέματα της συμβατικής επικής ποίησης. Συνεχίζει σ' ένα χωρίο γνωστό μεταγενέστερα από κάθε Έλληνα και Ρωμαίο ποιητή (απ. 1.17-32):

ἔλλετε βασκανίης ὀλοὸν γένος· αὖθι δὲ τέχνῃ
  κρίνετε,] μὴ σχοίνῳ Περσίδι τὴν σοφίην·
μηδ' ἀπ' ἐμεῦ διφᾶτε μέγα ψοφέουσαν ἀοιδὴν
  τίκτεσθαι· βροντᾶν οὐκ ἐμόν, ἀλλὰ Διός.
καὶ γὰρ ὅτε πρώτιστον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθηκα
  γούνασιν, Ἀπόλλων εἶπεν ὅ μοι Λύκιος·
'.........] ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅττι πάχιστον
  θρέψαι, τὴ]ν Μοῦσαν δ' ὠγαθὲ λεπταλέην·
πρὸς δέ σε] καὶ τόδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἅμαξαι
  τὰ στείβειν, ἑτέρων δ' ἴχνια μὴ καθ' ὁμά
δίφρον ἐλ]ᾶν μηδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους
  ἀτρίπτο]υς, εἰ καὶ στεινοτέρην ἐλάσεις'.
  ......]ν ἐνὶ τοῖς γὰρ ἀείδομεν οἳ λιγὺν ἦχον
  τέττιγος θ]όρυβον δ' οὐκ ἐφίλησαν ὄνων.
θηρὶ μὲν οὐατόεντι πανείκελον ὀγκήσαιτο
  ἄλλος, ἐγ]ὼ δ' εἴην οὑλαχύς, ὁ πτερόεις.

Στα τσακίδια καταστρεπτική γενιά της βασκανίας! από δω κι εμπρός
  κρίνετε την ποίηση με τους κανόνες της τέχνης όχι με τον Περσικό σχοίνο*
και μη μου ζητάτε να συνθέτω το τραγούδι που βροντά πολύ·
  η βροντή δεν είναι δικιά μου υπόθεση, αλλά του Δία.
γιατί από την πρώτη στιγμή που έβαλα τη δέλτο στα γόνατά μου,
  ο Απόλλωνας, ο Λύκιος θεός είπε σ' εμένα·
...ποιητή, κάνε το σφαχτάρι όσο μπορείς πιο παχύ,
  αλλά, φίλε μου, κράτησε λεπτή τη Μούσα σου.

* Ο σχοίνος ήταν μέτρο για τη μέτρηση της γης, ιδιαίτερα στην Αίγυπτο· πβ. Ηρόδ. 2.6 *δύναται ὁ σχοῖνος, μέτρον ἐὼν Αἰγύπτου, ἑξήκοντα στάδια.*

σ' εσένα κι αυτό παραγγέλλω: αυτά που δεν διαβαίνουν οι άμαξες
αυτά να συχνάζεις, ούτε πίσω απ' τις πατημασιές
κι ούτε στην πλατιά λεωφόρο να σέρνεις το αμάξι σου,
αλλά σε άπατους δρόμους, έστω κι αν θα περάσεις από στενότερη ατραπό
γιατί αυτοί ανάμεσα στους οποίους τραγουδάμε
αγάπησαν τη διαπεραστική φωνή των τζιτζικιών κι όχι το θόρυβο του όνου·
άλλος θα μπορούσε όπως το ζώο με τα μακριά αυτιά
να γκαρίσει, εγώ θα ήθελα να ήμουν ο μικρός, ο φτερωτός.

Το χάσμα ανάμεσα στον Καλλίμαχο και τους δυσφημιστές του είναι ολοφάνερο από τον Πρόλογο αυτό. Τον επικρίνουν για μικρολογία, νεανικότητα και γράψιμο μ' έναν επιπόλαιο τρόπο γραφής, που του λείπει η θεματική και υφολογική ενότητα. Για τον Καλλίμαχο αυτό υπήρξε ακριβώς ο αντικειμενικός σκοπός του έργου του: να αποφύγει το χιλιοειπωμένο θέμα και το πομπώδες ύφος, που είναι εξαντλημένο και άγονο. Και αποδίδει την επίθεση των επικριτών του στη ζήλια των παρακατιανών συγγραφέων για την επιτυχία του. Όταν ο Καλλίμαχος αντιπαραβάλλει τον εαυτό του με τον 'Δία' δεν εφαρμόζει απλώς μια μάλλον αρεστή εικόνα· για έναν αλεξανδρινό συγγραφέα ο Δίας της ποίησης ήταν ο κατ' εξοχήν επικός ποιητής, ο Όμηρος – κι αυτό μας φέρνει σ' ένα κεντρικό πρόβλημα.

Για τους περισσότερους συγγραφείς της περιόδου αυτής 'σοβαρή' ποίηση (εκτός από το δράμα) σήμαινε πρωτίστως επική ποίηση. Το λυρικό άσμα ήταν μια σπάνια, μάλλον παράξενη μορφή, σχεδόν νεκρή, κι η ελεγεία (το ελεγειακό δίστιχο) κοινός φορέας αλλά πιο ταιριαστή για περιστασιακή παρά για υψηλή ποίηση. Όλη σχεδόν η επική ποίηση από την περίοδο αυτή έχει χαθεί, αλλά γνωρίζουμε τα ονόματα πολλών ποιητών και τίτλων: υπήρχε μεγάλος αριθμός έργων για τα παλιά ηρωικά θέματα και μεγάλο μέρος 'πολιτικού' (κάποτε ιστορικού) έπους για τα κατορθώματα πρόσφατων ηγεμόνων όπως ο Φίλιππος της Μακεδονίας, κι από τα λίγα αποσπάσματα που σώζονται πολλά απ' αυτά φαίνεται ότι ήταν φτωχής ποιότητας, πληκτικά και όχι πρωτότυπα. Αποτελεί κοινοτοπία ότι για όλους τους Έλληνες συγγραφείς ο Όμηρος ήταν *ο* ποιητής, αλλ' αυτή η κοινοτοπία αφορά τους μετακλασικούς επικούς ποιητές περισσότερο από κάθε άλλη ομάδα ποιητών: και για τους πρώιμους επικούς ποιητές της ελληνιστικής εποχής ο Όμηρος ήταν υπόδειγμα και βιβλίο πρότυπο. Ο Καλλίμαχος είχε πολύ σημαντικούς λόγους για να απορρίψει τους κενούς ποιητικούς στερεότυπούς τους φορτωμένους με κοινοτοπίες και η διακήρυξή του για ένα διαφορετικό τύπο και επίπεδο ποίησης ήταν μια προσπάθεια για την καθιέρωση μιας καινούργιας κατεύθυνσης προς

ένα σφριγηλό δημιουργικό γράψιμο. Περιφρονητική απόρριψη του παραδοσιακού μεθομηρικού έπους (συχνά ονομαζόμενου 'Κύκλιου' έπους) είναι ένα συνηθισμένο θέμα στον Καλλίμαχο· σ' ένα περίφημο επίγραμμα, που απηχείται πολύ από τους Ρωμαίους συγγραφείς, ο Καλλίμαχος δίνει στο λογοτεχνικό θέμα φιλοσοφική και ειρωνική προσωπική στροφή (*Επ.* 28 Pf.):

Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικὸν οὐδὲ κελεύθῳ
χαίρω τίς πολλοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει·
μισέω καὶ περίφοιτον ἐρώμενον, οὐδ' ἀπὸ κρήνης
πίνω· σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.
Λυσανίη, σὺ δὲ ναίχι καλὸς καλός· ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν
τοῦτο σαφῶς ἠχὼ φησί τις 'ἄλλος ἔχει'.

Αποστρέφομαι το κυκλικό ποίημα κι ούτε χαίρω
για το δρόμο που μεταφέρει πολλούς εδώ κι εκεί·
Μισώ επίσης τον περιπλανώμενο εραστή*, κι ούτε πίνω
από την κρήνη –σιχαίνομαι όλα τα δημόσια.
Λυσανία, ναι είσαι ωραίος ωραίος– αλλά πριν
να το αρθρώσω σαφώς, μια Ηχώ λέει 'ανήκει σ' άλλον'.

Οι εικόνες εδώ είναι οι ίδιες με τον πρόλογο των *Αιτίων*: αποφυγή της κοινής ατραπού.

Η δημόσια κρήνη έχει ένα αντίθετο υπονοούμενο, την αγνή πηγή, και η αντίθεση αυτή εκφράζεται φανερά σ' ένα άλλο ποίημα, το δεύτερο Ύμνο, στον Απόλλωνα (ίσως σύγχρονο με την επανέκδοση των *Αιτίων*), του οποίου ο επίλογος είναι μια αποφασιστική διακήρυξη λογοτεχνικών αρχών (105-12):

ὁ Φθόνος Ἀπόλλωνος ἐπ' οὔατα λάθριος εἶπεν·
'οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδὸν ὃς οὐδ' ὅσα πόντος ἀείδει'.
τὸν Φθόνον ὡπόλλων ποδί τ' ἤλασεν ὧδε τ' ἔειπεν·
''Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ
λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἕλκει.
δηοῖ δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι,
ἀλλ' ἥτις καθαρή τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει
πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβὰς ἄκρον ἄωτον'.

Ο Φθόνος είπε κρυφά στ' αυτιά του Απόλλωνα:
'δε θαυμάζω τον ποιητή που δεν τραγουδά όσα η θάλασσα'
Ο Απόλλωνας έδιωξε με το πόδι του το Φθόνο κι έτσι μίλησε:
'Ο Ασσύριος ποταμός είναι μεγάλο ρέμα, αλλά παρασύρει

* Το νόημα είναι: έναν που αγαπιέται και τριγυρνά στους δρόμους συνοδευόμενος από εραστές.

πάνω στο νερό του πολλές βρωμιές της γης και πολλά σκουπίδια.
Οι μέλισσες δεν φέρνουν στη Δηώ (= Δήμητρα) νερό από παντού,
αλλά απ' όπου αναβλύζει καθάριο κι ανέγγιχτο
από την ιερή πηγή λίγο ανάβρυσμα, απόσταγμα νερού'.

Αγνότητα και διακριτικότητα: η ακριβής αναφορά του επιλόγου χάθηκε για μας (γιατί πιθανώς είχε έναν ιδιαίτερο κριτικό ή κριτικούς στο νου του όπως στον Πρόλογο των *Αιτίων*), αλλά το βασικό, από λογοτεχνική άποψη, μήνυμα των εικόνων είναι σαφές. Είναι το ίδιο με τη συμβουλή του Απόλλωνα στον Πρόλογο, κι εκεί ο όρος κλειδί είναι η ελληνική λέξη που χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει τη 'λεπτή' Μούσα, *λεπτός*: το επίθετο υποδηλώνει λεπτότητα, σαφήνεια και ακρίβεια, κι ο Καλλίμαχος το χρησιμοποιεί κανονικά για να εκφράσει επιδοκιμασία, για παράδειγμα για τον Φιλητά, ή για τον δικό του σύγχρονο Άρατο, και το αντίθετό του *παχύς* (στον Πρόλογο χρησιμοποιήθηκε για τη θυσία) υποδηλώνει χονδροκοπιά και αναισθησία (ένας όρος με τον οποίο ο Καλλίμαχος απορρίπτει το ελεγειακό ποίημα του Αντίμαχου *Λύδη*, που θαύμαζαν πολλοί αλεξανδρινοί: απ. 398 'η Λύδη είναι ένα χονδροκομμένο και μπερδεμένο έργο'). Αυτό ήταν το έμβλημα του νέου ύφους του Καλλίμαχου: λεπτότητα κι ελαφρότητα, μαζί με σαφήνεια και πειθαρχημένη μαστοριά.

Ο γεμάτος πόθο τόνος των κειμένων που παρατέθηκαν παραπάνω δείχνει ότι η αλεξανδρινή 'Μάχη των Βιβλίων' εκτεινόταν σε ευρύ πεδίο και ήταν μακράς διάρκειας, κι έχουμε πολλές μαρτυρίες για να το επιβεβαιώσουμε. Ένα αρχαίο υπόμνημα στον Πρόλογο απαριθμεί επτά τουλάχιστο ονόματα συγχρόνων που υποτίθεται ότι εννοούνταν με τους 'Τελχίνες' του Καλλίμαχου· ένα χαμένο ποίημα, το *Ίβις*, που έγραψε ο Καλλίμαχος κάνοντας επίθεση σ' έναν αντίπαλο, σύμφωνα με μια παράδοση υποτίθεται ότι κατευθυνόταν ενάντια στον Απολλώνιο Ρόδιο, τον επικό ποιητή· στον 2ο Ίαμβο, απ. 192, στον οποίο ο Καλλίμαχος σατιρίζει τους συγχρόνους του, εναντιώνεται στην πολυλογία και κουφότητα των συγγραφέων της εποχής εκείνης γενικά (στ. 13-14 'όλοι έχουν γίνει όλο λόγια και φλύαροι')· στο απ. 393 κάνει επίθεση σ' ένα φιλόσοφο της Μεγαρικής σχολής, τον Διόδωρο, με το παρατσούκλι 'παλιός αρτηριοσκληρωμένος' [Κρόνος], εξαιτίας της επίμονης μονοτονίας με την οποία δίδασκε τις απόψεις του σχετικά με τη διαλεκτική και την μετά θάνατο ζωή· στο απ. 215 επικρίνει 'την τραγική μούσα που κάνει κούφιο ήχο'· στο *Επ.* 59 Pf. παραπονείται ότι αφού έγραψε για το θέατρο νιώθει χειρότερα ακόμη κι από τον τρελό Ορέστη, έχοντας κατά συνέπεια χάσει ακόμη και τους πιο στενούς του φίλους· ο Ίαμβος 13, απ. 203, ήταν ένα ποίημα που είχε ως αποκλειστικό σκοπό να απαντήσει στους επικριτές του που του είχαν επιτεθεί γιατί ακριβώς έγραφε μια τέτοια ποικιλία έργων (μια κατηγορία που

φαίνεται μάλλον παράξενη σ' ένα νεότερο αναγνώστη και που προδίδει μερικές από τις σύγχρονες λογοτεχνικές αντιλήψεις που είχε να αντιμετωπίσει ο Καλλίμαχος)· στον 1ο Ίαμβο, απ. 191, ο Καλλίμαχος μιλάει με το προσωπείο του υβριστικού ιαμβογράφου του έκτου αιώνα Ιππώνακτα που επανέρχεται στη ζωή και νουθετεί τους συντρόφους του αλεξανδρινούς συγγραφείς για την εριστικότητά τους.

Το ύφος γραφής του Καλλίμαχου ήταν αμφιλεγόμενο και η στάση του χαρακτηριζόταν από επιθετική παρρησία· εκ των υστέρων, βλέποντας το έργο του μέσα από την προοπτική των Ρωμαίων συγγραφέων που απέδειξαν ακριβώς πόσο γόνιμος μπορούσε να είναι ο καλλιμάχειος τύπος του αλεξανδρινισμού, είναι δύσκολο να εκτιμήσουμε πόσο καινοτόμος ήταν ο μεγάλος αυτός ποιητής. Αλλά η ευφυία κι ο οίστρος όπως και η καθαρή τεχνική δεξιοτεχνία που ολοφάνερα υπάρχει ακόμη και σε πολύ αποσπασματικά κείμενα είναι εκπληκτικά, όπως καταπληκτική είναι κι η ευστροφία του και το ψυχολογικό τακτ απέναντι στον αναγνώστη. Ένα από τα πιο ονομαστά επεισόδια του 3ου βιβλίου των *Αιτίων* απεικονίζει πολλές από τις ιδιότητες του Καλλίμαχου, εκείνο που καταπιάνεται με το ρομάντζο του Ακόντιου και της Κυδίππης (απ. 67-75). Φαινομενικά η ιστορία έχει θέση στα *Αίτια* με αφορμή την πρώιμη ιστορία της Κέας που ο Καλλίμαχος άντλησε από τα γραπτά του χρονικογράφου Ξενομήδη, τα οποία περιελάμβαναν τη γενεαλογία της περίφημης οικογένειας των Ακοντιαδών στο νησί. Αλλά στην πραγματικότητα η αιτιολογία είναι μονάχα το καρφί όπου κρεμούσε την αφήγηση, η σημασία της οποίας πολύ απέχει από του να είναι ξερή φιλολογία· οι πρώτοι στίχοι έδιναν τον τόνο και την κατεύθυνση (απ. 67.1-8):

Ο ίδιος ο Έρωτας δίδαξε στον Ακόντιο την τέχνη,
 όταν ο νέος καιγόταν για μια κοπέλα, την όμορφη Κυδίππη,
(γιατί δεν ήταν πονηρός) πώς να κερδίσει
 το όνομα του νόμιμου συζύγου.
Γιατί αλήθεια αυτός καταγόταν από την Ιουλίδα κι αυτή από τη Νάξο,
 βασιλιά Κύνθιε, κι ήλθαν στη δική σου Δηλιακή θυσία·
ο ένας καταγόταν από την οικογένεια του Ευξάντιου, η άλλη από τον Πρόμηθο,
 κι οι δυο αστέρια ωραία των νησιών.

Πρόκειται για τη διήγηση ενός έρωτα νέων, το δύσκολο μονοπάτι του και τη ρομαντική τσυ κατάληξη, και η ιστορία είναι αρχέτυπου είδους, αλλά η αφήγησή της δεν είναι καθόλου ευθύγραμμη. Το περίγραμμα το έχουμε από μια μεταγενέστερη σύνοψη: ο Ακόντιος είδε την Κυδίππη στην ετήσια γιορτή της Δήλου, και καθώς την ερωτεύτηκε της έριξε, στο ιερό της Άρτεμης, ένα μήλο όπου αναγράφονταν λέξεις που η Κυδίππη από περιέργεια διάβασε

μεγαλόφωνα: 'Μα την Άρτεμη ορκίζομαι να παντρευτώ τον Ακόντιο'· όταν στη συνέχεια ο πατέρας του κοριτσιού κανόνισε άλλο γάμο για την κόρη του αλλά μυστηριωδώς την εύρισκε άρρωστη κάθε φορά που έκανε τις ετοιμασίες για την τελετή, συμβουλεύτηκε τον Απόλλωνα στους Δελφούς που τον ενημέρωσε για τα τάξιμο της Κυδίππης και συνέστησε το γάμο της με τον Ακόντιο – που με τον τρόπο αυτό πραγματοποιήθηκε, προς δόξαν της Κέας. Το επεισόδιο αυτό ήταν τουλάχιστο εκατόν πενήντα στίχους εκτενές, αλλά, όπως στην εισαγωγή, η αφήγηση του Καλλίμαχου δεν εστιαζόταν στη συνέχεια των γεγονότων, αλλά στα περισσότερα ενδιαφέροντα παρεπόμενα: την εξαιρετική ομορφιά του ζευγαριού, το τρελό πάθος του Ακόντιου, την αρρώστια της Κυδίππης και την τελική απόλαυση του Ακόντιου. Αυτές είναι οι απόψεις της ιστορίας που κυρίως της δίνουν τον χαρακτήρα της ως ρομαντικής ερωτικής περιπέτειας, ενώ τα κύρια γεγονότα ο Καλλίμαχος τα υποβιβάζει σε δεύτερη θέση. Ακόμη και η απάντηση του Απόλλωνα στον πατέρα της Κυδίππης μετατρέπει την παρουσίαση του Ακόντιου από τον θεό σε μια αφήγηση που δείχνει να εκτιμά με οξυδέρκεια την εξωτική επίδραση που έχει πάνω στις εποχές του έτους η ευσέβεια της οικογένειας των ιερέων από την οποία κατάγεται ο Ακόντιος (απ. 75.30-7):

Σου λέω πως παίρνοντας τον Ακόντιο θα ενώσεις
  όχι μολύβι με ασήμι, αλλά ήλεκτρο με λαμπρό χρυσάφι.
εσύ ο πεθερός κατάγεσαι απ' τον Κόδρο, κι ο Κείος γαμπρός
  από τους ιερείς του Αρισταίου Δία
του Ικμίου*, που έχουν τη φροντίδα απάνω στις βουνοκορφές
  να καταπραΰνουν τον άτεγκτο Σείριο καθώς ανατέλλει,
και να παρακαλούν το Δία για την αύρα
  με την οποία πολλά ορτύκια μπερδεύονται στα λινά δίχτυα.

Στα *Αίτια* ο Καλλίμαχος καθιέρωσε έναν προφανώς ελάσσονα τόνο γραφής πάνω σε φαινομενικά δευτερεύοντα θέματα και τον ανέδειξε σε σημαντική ποιητική μορφή, δείχνοντας ότι μπορούσε να είναι τόσο εκφραστικός όσο και το θεωρητικά εγκυρότερο επικό ποίημα και ότι μπορούσε να προσφέρει τον καινούργιο προσανατολισμό που χρειαζόταν η ελληνική ποίηση· στους Ύμνους και την *Εκάλη* ανέπτυξε το νέο ύφος με αντίστροφο τρόπο (όπως έκαμε επίσης ο σύγχρονός του Θεόκριτος σε μερικά από τα Ειδύλλιά του) παίρνοντας την παραδοσιακή μορφή του εξαμέτρου και μετατρέποντάς τον σε φορέα για το εκλεπτυσμένο και μη συμβατικό (ίσως αναπτύσσοντας την τάση που πρόβαλε ο παλαιότερος Φιλητάς σε ποιήματα όπως ο *Ερμής*).

* *Ἴκμιος (<ἰκμάς)* = Ἰκμαῖος, θεός της υγρασίας.

Ένας ἀνώνυμος αρχαίος σχολιαστής (στον *Ύμνο* 2.106) παρατήρησε ότι ο Καλλίμαχος αναγκάστηκε να γράψει τήν *Εκάλη* για να αποδείξει στους επικριτές του ότι μπορούσε να συνθέσει ένα ουσιαστικό έργο· ο αστήρικτος αυτός ισχυρισμός ηχεί ως παρανόηση, γιατί τα αποσπάσματα που έχουμε από το ποίημα αυτό (περίπου τριακόσιοι στίχοι, συμπληρωμένοι και ημιτελείς, από ένα σύνολο μέχρι χιλίων στίχων) δείχνουν ότι ήταν ένα σύνθετο, πρωτότυπο και εξαιρετικά ασυνήθιστο έργο. Γράφοντας την *Εκάλη* (άγνωστης χρονολογίας) ο Καλλίμαχος μπορεί να αντιδρούσε στην κριτική, αλλά το έκανε με μιαν εξαιρετική επίδειξη ανεξαρτησίας, όχι σύμφωνα με τις παραδοσιακές λογοτεχνικές αξίες. Η *Εκάλη*, ένα 'επικό' ποίημα, πραγματευόταν το ηρωικό θέμα του δαμασμού από τον Θησέα του μεγάλου ταύρου που ερήμωνε τήν ύπαιθρο γύρω από το Μαραθώνα· η ήττα του ταύρου και η θριαμβευτική επιστροφή του Θησέα στήν πόλη μ' αυτόν ήταν βεβαίως σημαντικά γεγονότα στο ποίημα, αλλά δεν ήταν τα πιο χαρακτηριστικά του γνωρίσματα. Το ποίημα πήρε τον τίτλο του από το όνομα της γριάς χωρικής στην καλύβα της οποίας διανυκτέρευσε ο ήρωας όταν έπεσε απροσδόκητα σε καταιγίδα κι ένα σημαντικό μέρος του ποιήματος φαίνεται να αποτελούνταν από μία αφήγηση για τη φιλοξενία της Εκάλης και τη συνδιάλεξη ανάμεσα στη γριά και τον νεαρό φιλοξενούμενό της. Η επίσκεψη του Θησέα στην Εκάλη είχε κι άλλο ομηρικό προηγούμενο, στη φιλοξενία του μεταμφιεσμένου Οδυσσέα από τον Εύμαιο, κι όπως ο Εύμαιος έτσι και η Εκάλη δεν ήταν από καταγωγής χωρική, αλλά η ειδική επικέντρωση του Καλλίμαχου στις λεπτομέρειες της συνάντησης (το ξύλο για τη φωτιά, οι διάφορες χρωματιστές ελιές που διατηρούνταν στην αρμύρα και το ψωμί με το οποίο δείπνησαν, τα διάφορα οικιακά σκεύη) όχι μόνο προδίδει την ελαφρά συναισθηματική κλίση του εκλεπτυσμένου αστικού ακροατηρίου στην Αλεξάνδρεια, αλλά σημειώνει και τη σημαντική μετατόπιση της έμφασης που χαρακτηρίζει το νέο ύφος. Δεν σώζονται πολλά πράγματα απ' αυτό το τμήμα του ποιήματος, ωστόσο η εμβέλεια και η εξέχουσα θέση του μπορεί να υπολογισθεί από τις πολλές μιμήσεις σε μεταγενέστερους συγγραφείς (για παράδειγμα την περιγραφή της επίσκεψης από τον Δία και τον Ερμή στους χωρικούς Φιλήμονα και Βαυκίδα στον Οβίδιο, *Met.* 8. 624-724).

Και από άλλες απόψεις επίσης η *Εκάλη* ήταν εξαιρετικά πρωτότυπη: το εκτενέστερο σωζόμενο απόσπασμα περιγράφει τη θριαμβευτική επιστροφή του Θησέα με τον ταύρο (απ. 260), αλλά σαράντα πέντε στίχοι του χωρίου αυτού φαίνεται να ήταν λόγια που λέγονταν από έναν κόρακα σε άλλο πουλί, ίσως τη γλαύκα της Αθηνάς, εξιστορώντας διάφορα επεισόδια (μελλοντικά όπως και παρελθοντικά) όπου ο άγγελος κακών τιμωρούνταν· ίσως αυτό αποτελούσε προειδοποίηση στην κουκουβάγια να μη μεταφέρει στον Θησέα την άσχημη είδηση ότι πέθανε κατά την απουσία του η ηλικιωμένη Εκάλη (πάλι

ο Οβίδιος φαίνεται ότι μιμήθηκε στενά το χωρίο αυτό στις *Met.* 2. 536-632). Η κατακλείδα από την Εκάλη αποτελούσε ένα *αίτιο*, η ανταπόδοση από τον Θησέα της φιλοξενίας που δέχθηκε με την ίδρυση ενός δήμου στην Αττική που πήρε το όνομά της και την ανέγερση ενός ιερού στον Εκάλειο Δία. Έτσι ενώ η *Εκάλη* φαινομενικά ήταν ποίημα επικού ύφους, το ηρωικό της θέμα έγινε απλώς πρόσχημα για να προβληθούν τα πιο σημαντικά στοιχεία: η συζήτηση που επέτρεψε την αφήγηση ιστοριών για το παρελθόν του Θησέα και τη ζωή της Εκάλης και της οικογένειάς της που τώρα πια δεν υπήρχε· η προειδοποίηση του κόρακα, που περιείχε τους μύθους του Εριχθόνιου, των θυγατέρων του Κέκροπα και της ερωτικής σχέσης του Απόλλωνα με την Κορωνίδα, και η λεπτομερής περιγραφή της απλής ζωής της υπαίθρου. Το ποίημα ήταν εξαιρετικά ονομαστό στην αρχαιότητα, και το μιμήθηκαν Έλληνες καθώς και Ρωμαίοι συγγραφείς· σώθηκε, τουλάχιστο σε παράφραση, ως τον δέκατο τρίτο αιώνα.

Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε ότι η συγκέντρωση του Καλλίμαχου στις πιο συνηθισμένες λεπτομέρειες του ηρωικού του υλικού, ιδιαίτερα εμφανής σε τμήματα των *Αιτίων*, της *Εκάλης*, και μερικών από τους *Ύμνους*, δεν ήταν μια *μείωση* των επιβλητικών θεμάτων της παράδοσης, αλλά πιο πολύ μια ουσιαστική επανεπεξεργασία των συμβατικών στοιχείων και η θεμελίωση ενός καινούργιου ρεαλισμού. Ο Καλλίμαχος παίρνει παραδοσιακούς μύθους και γράφει, όπως οι σύγχρονοί του, σε μια γλώσσα και μορφή που αντλεί πολύ από τον Όμηρο (δηλ. σ' ένα αρχαϊκό ύφος απομακρυσμένο από τα σύγχρονα Ελληνικά της ελληνιστικής εποχής), αλλά, παρόλο που τις μορφές και το υλικό τα προμηθεύει ο παλιός κόσμος, ο τρόπος τους είναι νέος και τα ενδιαφέροντά τους είναι της σύγχρονης αλεξανδρινής κοινωνίας.

Ένα ποίημα που αποδεικνύει πολύ καθαρά αυτό τό πράγμα είναι ο έκτος Ύμνος, που διηγείται την ιστορία του Ερυσίχθονα. Φαινομενικά ο ύμνος, που η χρονολογία του είναι άγνωστη (και ίσως προηγούνταν χρονολογικά του πέμπτου Ύμνου και των *Αργοναυτικών* του Απολλωνίου), είναι μια συνηθισμένη προειδοποιητική θρησκευτική διήγηση, δοσμένη σε ασυνήθιστη μορφή —που αναπτύχθηκε από τον Καλλίμαχο και τον Θεόκριτο— ενός 'μιμητικού' ποιήματος, δηλ. ενός ποιήματος που εμφανίζεται να είναι μια κατά λέξη αναφορά λόγων που ειπώθηκαν από τους χαρακτήρες που εμπλέκονται σε μια ιδιαίτερη σκηνή, σ' αυτή την συγκεκριμένη περίπτωση από κάποιον που προσφωνούσε τους ιερουργούς, αυτούς που περίμεναν να γιορτάσουν τα Θεσμοφόρια της Δήμητρας μετά την ημέρα της νηστείας. Ύστερα από εισαγωγικές οδηγίες στους εορταστές και την επίκληση της Δήμητρας ο ομιλητής διηγείται το παράπτωμα του Ερυσίχθονα ενάντια στη Δήμητρα και την τιμω-

ρία του που ακολούθησε· η αφήγηση αποτελεί το κυριότερο τμήμα του ποιήματος, που τελειώνει με μια σύντομη προσευχή στη θεά καθώς αρχίζει η πομπή. Το παράπτωμα του Ερυσίχθονα ήταν ότι προσπάθησε να κατακόψει τα δένδρα στον ιερό τόπο της Δήμητρας για να χτίσει μια αίθουσα συμποσίου. Αυτό εξιστορείται σε επιβλητική επική διήγηση (33-41):

Έσπευσε με είκοσι βοηθούς, όλους στην ακμή τους,
όλους γιγαντόσωμους, αρκετούς για να ξεσηκώσουν ολόκληρη πόλη,
αφού τους εξόπλισε με πελέκια και με αξίνες,
και στο άλσος της Δήμητρας έτρεξαν γεμάτοι αναίδεια.
Υπήρχε μια λεύκη, μεγάλο δένδρο που έφτανε στον ουρανό,
κι απάνω οι νύμφες προς το μεσημέρι διασκέδαζαν·
αυτή, όταν χτυπήθηκε πρώτη φώναξε στις άλλες οικτρό μέλος.
Η Δήμητρα το αντιλήφθηκε, ότι πονούσε το ιερό της ξύλο,
κι είπε θυμωμένη· 'ποιος κόβει τα ωραία μου δένδρα;'

Μεταμφιεσμένη σε δική της ιέρεια η Δήμητρα ειδοποιεί τον Ερυσίχθονα να απομακρυνθεί, και όταν αυτός αγνοεί την έκκλησή της ξαναπαίρνει τη δική της τρομακτική μορφή και καταδικάζει τον φταίχτη σε παντοτινή ακόρεστη πείνα καί δίψα. Με την κατάλληλη αυτή αντίθεση προς τους ευσεβείς εορταστές που σε λίγο θα διακόψουν τη νηστεία τους η θρησκευτική σημασία της προειδοποιητικής διήγησης εκπληρώνεται ύστερα από σαράντα οκτώ στίχους· αλλά δεν συμβαίνει το ίδιο με τη διήγηση του Καλλίμαχου που, σε άλλους τόσους στίχους, αφηγείται λεπτομερώς την αμηχανία που νιώθουν οι γονείς του Ερυσίχθονα απέναντι στον κόσμο για το πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο γιος τους (72-83):

Ούτε σε δείπνα ούτε σε συμπόσιο τον έστελναν
οι γονείς του από ντροπή· κάθε είδους πρόφαση βρισκόταν.
Ήλθαν να τον προσκαλέσουν στους αγώνες της Ιτωνίας Αθηνάς
τα παιδιά του Όρμενου. Η μάνα του τότε αρνήθηκε:
'δεν είναι μέσα, γιατί χθές πήγε στην Κρανώνα
για να ζητήσει ένα χρέος εκατό βοδιών'. Ήλθε η Πολυξώ,
η μητέρα του Ακτορίωνα, όταν ετοίμαζε το γάμο του παιδιού της,
προσκαλώντας μαζί τον Τρίοπα και το γιο του.
Κι η γυναίκα απάντησε με βαριά καρδιά χύνοντας μαύρο δάκρυ:
'θα έλθει ο Τρίοπας, αλλά τον Ερυσίχθονα πλήγωσε στην Πίνδο με τα ωραία λαγκάδια
αγριόχοιρος κι αυτός εννιά μέρες τώρα είναι στο στρώμα'.
Δυστυχισμένη μάνα απ' την αγάπη του παιδιού σου τι ψέματα δεν είπες;

Αλλά η ντροπή μπορούσε να κρατηθεί μυστική τόσο μόνο, κι αφού ο Ερυσί-

χθονας είχε καταφάγει όλα όσα μπορούσε να προμηθεύσει το σπιτικό, συμπεριλαμβανομένου και του αλόγου-κούρσας και του πολεμικού αλόγου του πατέρα του κι ακόμη και της οικογενειακής γάτας,

> τότε ο γιος του βασιλιά κάθισε στα σταυροδρόμια
> επαιτώντας ξεροκόμματα και τα αποφάγια της γιορτής. (114-15)

Η παράδοση είχε πολύ περισσότερες λεπτομέρειες να προσθέσει στην ιστορία του Ερυσίχθονα, ακόμη και το ότι τελικά κατέφυγε στην αυτοφαγία. Αλλά παρόλο που η αφήγηση του Καλλίμαχου ανήκει στη μαύρη κωμωδία, αυτός αγνοεί τον θάνατο του Ερυσίχθονα επειδή δεν είναι αποκλειστικά η δραματική πλευρά που τον ενδιαφέρει, αλλά η 'άλλη' πλευρά του ελληνικού μύθου: ενδιαφέρεται για το ηθικό πλαίσιο του συνηθισμένου και εγκόσμιου, και θέλει να αναλογίζεται τις πρακτικές συνέπειες της τιμωρίας που η παράδοση απέδιδε στον Ερυσίχθονα.

Ο *Ύμνος εις Λουτρά της Παλλάδος,* ο πέμπτος στη συλλογή μας, αλλά που πρέπει ίσως να χρονολογηθεί μετά τον έκτο, είναι επίσης 'μιμητικός' και ζωντανεύει την εορτή της Αθηνάς στο Άργος· είναι γραμμένος στη μορφή, πειραματική για ύμνο, των ελεγειακών διστίχων, και περιέχει μιαν άλλη προειδοποιητική ιστορία που διερευνά επίσης την αντίδραση ενός γονιού στην τιμωρία του παιδιού του. Το κέντρο βάρους του ποιήματος βρίσκεται μάλλον στην αναπαράσταση της αργείας τελετής: πενήντα έξι στίχοι αποδίδουν με αξιοσημείωτη αποτελεσματικότητα την κορυφούμενη συγκίνηση μιας αξιωματούχου που συγκεντρώνει και προσφωνεί τις γυναίκες οι οποίες παίρνουν μέρος στη γιορτή και επικαλείται τη θεά καθώς αναμένουν το άγαλμα της Αθηνάς να βγεί από το ναό για να το πάνε στο ποτάμι για τον ετήσιο τελετουργικό εξαγνισμό. Η εμφάνιση του αγάλματος πρόκειται να είναι σαφώς μια επιφάνεια για τις Αργείες αυτές γυναίκες, κι η επιδεξιότητα του Καλλίμαχου προβάλλει όχι μόνο στον αξιοσημείωτο τρόπο με τον οποίο εκφράζεται η θρησκευτική ζέση, αλλά επίσης στην έξοχη δύναμη της αφήγησης με την οποία η αξιωματούχος, προειδοποιώντας όλους τους άρρενες να αποφύγουν να έλθουν σ' επαφή με την τελετή, διηγείται την προειδοποιητική ιστορία του Τειρεσία και τη συνάντησή του με την Αθηνά στο λουτρό της. Στο τέλος της διήγησής του ο ύμνος τελειώνει με τον χαιρετισμό της Αθηνάς που πρόκειται να προβάλει από το ναό, αλλά για τους αναγνώστες του Καλλίμαχου η επιφάνεια έχει κιόλας πραγματοποιηθεί διαμέσου της ιστορίας του Τειρεσία, και το ποίημα φτάνει όμορφα στο τέλος του. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο πέμπτος Ύμνος είναι ένα καθαρά λογοτεχνικό κείμενο κι όχι ένα έργο που παραγγέλθηκε κι εκτελέστηκε πραγματικά στην αργεία γιορτή, όπως μερικοί φιλόλογοι κάποτε αρέσκονται να πιστεύουν, και γιά τη γνώση του αργείου τελετουργικού ίσως ο Καλλίμαχος άντλησε από τους δύο αρχαιοδίφες

της Αργολίδας, τον Αγία και τον Δέρκυλο, όπως έκανε αλλού στα *Αίτια*· απ' αυτούς ίσως πήρε επίσης την ασυνήθιστη αφήγηση της τύφλωσης του Τειρεσία. Η Αθηνά κι η κυριότερη ακόλουθός της, η νύμφη Χαρικλώ, μητέρα του Τειρεσία, παίρνουν το λουτρό τους (70-82):

> Γιατί κάποτε οι δυό τους αφού έλυσαν τις πόρπες των πέπλων τους
> κοντά στην κρήνη του ίππου που έρρεε όμορφα στον Ελικώνα
> λούζονταν· κι η μεσημβρινή ησυχία τύλιγε το βουνό.
> Κι οι δυο λούζονταν κι ήταν μεσημεριάτικη ώρα,
> κι απόλυτη ησυχία κάλυπτε εκείνο το βουνό.
> Κι ο Τειρεσίας μόνος ακόμη με τα σκυλιά του, με γένια
> που μόλις σκούραιναν γυρνούσε στον ιερό χώρο·
> από την ανείπωτη δίψα του ήλθε προς το ρέμα της κρήνης,
> ο δυστυχής· χωρίς να το θέλει είδε ό,τι δεν ήταν επιτρεπτό·
> η Αθηνά αν και θυμωμένη όμως τον προσφώνησε:
> 'ποιος δαίμονας, παιδί του Ευήρη σ' οδήγησε στο φοβερό δρόμο;
> τα μάτια σου δεν πρόκειται να πάρεις μαζί σου'.
> Έτσι μίλησε κι η νύχτα πήρε τα μάτια του παιδιού.

Ο Τειρεσίας δεν μιλά ποτέ: είναι η μητέρα του που διαμαρτύρεται στην Αθηνά, γεμάτη αγωνία από την ολοφάνερη προδοσία, και η Αθηνά συγκινείται και συμπονά, εξηγεί ότι η τύφλωση του Τειρεσία είναι αμετάκλητη, αφού ο θεϊκός νόμος το απαιτεί για κάθε θνητό που βλέπει θεό χωρίς να το θέλει. Αλλά υπόσχεται σαν αποζημίωση τα δώρα για τα οποία ο Τειρεσίας ήταν ονομαστός: τη δύναμη της προφητείας και την εξήγηση των οιωνών, εξαιρετική μακροβιότητα, και συνείδηση που θα διατηρούνταν μετά θάνατο στον Κάτω Κόσμο. Στο νεότερο αναγνώστη οι αποζημιώσεις φαίνονται μάλλον ανεπαρκείς τουλάχιστο για τη θλίψη της μητέρας, και θα πρέπει να θυμόμαστε ότι για έναν αρχαίο αναγνώστη οι εξαιρετικές δυνάμεις του Τειρεσία αναπόφευκτα θα απαιτούσαν την αντισταθμιστική απώλεια κάποιας άλλης φυσικής λειτουργίας: αλλά ο Καλλίμαχος εστίαζε την προσοχή του σε μια από τις πιο σκληρές περιοχές ηθικής στις αντιλήψεις της κλασικής εποχής, και παρόλο που ο ύμνος είναι μερικά αιτιολογικός είναι επίσης μια δυναμική διήγηση που διερευνά έντονα συναισθήματα, τόσο του ομαδικού θρησκευτικού ζήλου όσο και της κατά κάποιο τρόπο αντίστοιχης προσωπικής απώλειας, για την οποία ο Καλλίμαχος δεν προσφέρει καμιά απλή λύση. Οι Ύμνοι έκτος και πέμπτος αποδεικνύουν πάνω απ' όλα ότι οι ύμνοι του Καλλίμαχου μπορεί να καταπιάνονται με σοβαρά και κάποτε ανησυχητικά προβλήματα, αλλά δεν είναι στην ουσία θρησκευτικά κείμενα· και ότι η μορφή τους οφείλεται στις λογοτεχνικές συμβατικότητες είναι ολοφάνερο από τους άλλους τέσσερις ύ-

μνους που εξωτερικά είναι λιγότερο πειραματικοί από εκείνους της Δήμητρας και της Αθηνάς.

Ο δεύτερος Ύμνος, στον Απόλλωνα, είναι επίσης 'μιμητικός': ο αφηγητής προσφωνεί τους εορταστές του Κάρνειου Απόλλωνα στην Κυρήνη, προπαρασκευάζοντάς τους για την άφιξη του θεού, και αναδιηγείται όχι ένα μύθο ή μια ιστορία, αλλά μια σειρά από ιδιότητες και κατορθώματα του Απόλλωνα και ιδιαίτερα τη συμμετοχή του στην ίδρυση και την πρώιμη ιστορία της Κυρήνης. Το ποίημα πρέπει να χρονολογηθεί με μεγάλη πιθανότητα στην περίοδο της ανόδου στο θρόνο του Πτολεμαίου Ευεργέτη το 247: η γραφή είναι τεταμένη και δυναμική και, παρόλο που ο ύμνος επίσημα είναι αρκετά συμβατικός, η αξιοπρέπεια κι η νηφαλιότητα είναι εξολοκλήρου κατάλληλη για τον εορτασμό της νέας συμμαχίας της Αιγύπτου στη βόρεια Αφρική. Είκοσι πέντε περίπου χρόνια νωρίτερα ο Καλλίμαχος είχε γράψει έναν άλλο ύμνο στον Απόλλωνα, ή καλύτερα στην ιερή νήσο του Απόλλωνα Δήλο, τον τέταρτο Ύμνο· αυτός κι ο τρίτος Ύμνος, στην Άρτεμη, άγνωστης χρονολογίας, είναι και οι δύο εκτενή, αναλυτικά ποιήματα στο ύφος των αρχαίων ομηρικών ύμνων. Ο *Ύμνος εις Δήλον* διηγείται την αναζήτηση από τη Λητώ ενός φιλόξενου μέρους, σε πείσμα της εχθρικής Ήρας, για να γεννήσει τον Απόλλωνα, και την προσφορά ενός ασύλου από το μικρό νησί της Δήλου· ο *Ύμνος εις Άρτεμιν* εκθέτει λεπτομερώς τα πρώιμα χρόνια της θεάς, τα επιτεύγματα και τα χαρακτηριστικά της, τις εορτές και τους ιερούς τόπους της. Στην αρχή και τα δύο ποιήματα φαίνονται αρκετά συμβατικά, αλλά προσεκτική ανάγνωση δείχνει ότι δεν είναι απλώς γραμμένα σύμφωνα με ένα ορισμένο πρότυπο, αλλά εκλεπτυσμένες και μάλλον ενσυνείδητες παραλλαγές πάνω σ' έναν τύπο που για να εκτιμηθούν πλήρως απαιτούν μεγάλη οικειότητα με το λογοτεχνικό είδος. Ο *Ύμνος εις Δήλον* ειδικά ακολουθεί στενά το πρώτο μέρος του ομηρικού *Ύμνου εις Απόλλωνα*, κι ο ύμνος του Καλλίμαχου είναι στην πραγματικότητα ένας αλεξανδρινός εκσυγχρονισμός του προηγούμενου κλασικού ποιήματος, όλο πνεύμα, ειρωνεία και διανοητικό κέφι. Έτσι γίνεται πιο αποτελεσματικό αυτό που θα μπορούσε διαφορετικά να ήταν αφόρητα χονδροειδής κολακεία, καθώς ο (ακόμη αγέννητος) Απόλλων δηλώνει από την κοιλιά της μάνας του για ποιο λόγο το "νησί" της Κω δεν είναι κατάλληλο για τη γέννησή του (165-70):

> Αλλά σ' αυτή (δηλ. την Κω) οφείλεται από τις Μοίρες κάποιος άλλος θεός
> από την ύψιστη γενιά των Σωτήρων· κάτω από το στέμμα του
> θα έλθουν –όχι χωρίς τη θέλησή τους να κυβερνιούνται από Μακεδόνα–
> κι οι δυο ήπειροι κι όσες χώρες περιβάλλονται από θάλασσα,
> μέχρις εκεί όπου είναι τα πέρατα της γης κι απ' όπου τα γρήγορα άτια
> μεταφέρουν τον Ήλιο· και θα γνωρίσει τους τρόπους του πατέρα του.

Κι ο Απόλλων συνεχίζει με μια προφητεία για την Κελτική εισβολή που δοκίμασε η Ελλάδα, στη δεκαετία του 270. Το τέχνασμα είναι αρκετά σεμνό, και προς το τέλος της δεκαετίας του 270 η προστασία που απολάμβανε ο Καλλίμαχος μπορεί να μην ήταν ακόμη σίγουρη, αλλά το λογοτεχνικό χιούμορ του ποιήματος στο σύνολό του το μετατρέπει σε μια ρητορική υπερβολή, ένα αλεξανδρινό δείγμα της πρόωρης ανάπτυξης του Απόλλωνα, που στόχευε να ξεπεράσει το νεαρό Απόλλωνα του Ομήρου ή το βρέφος Ερμή (ο ομηρικός *Ύμνος εις Ερμήν* διαβαζόταν πολύ και έχαιρε καλής φήμης ανάμεσα στους συγγραφείς της ελληνιστικής εποχής).

Στον *Ύμνο εις Άρτεμιν*, επίσης, ο Καλλίμαχος συνδυάζει πολύπλοκη παραλλαγή σε ομηρικά προηγούμενα (ιδιαίτερα στον ομηρικό *Ύμνο εις Απόλλωνα* και πάλι και διάφορες σκηνές από την *Ιλιάδα*) με την αλεξανδρινή τάση για σπιρτάδα. Το ποίημα αρχίζει με την Άρτεμη, κοριτσάκι ακόμη στα γόνατα του πατέρα της, να παρακαλεί για παντοτινή παρθενία και για μια ομάδα συντρόφων με τους οποίους να κυνηγά, και παρόλο που η σκηνή παίρνει ως υπόδειγμα ένα πρώιμο αιολικό κείμενο της Σαπφώς ή του Αλκαίου, η έμφαση στην οικειότητα του πατέρα και του παιδιού και στην παράταιρη παράκληση του νηπίου είναι χαρακτηριστικά ελληνιστική· ο Δίας συμφωνεί, κι ο ύμνος συνεχίζει με μιαν εξίσου 'μπαρόκ' σκηνή, την επίσκεψη της νεαρής Άρτεμης στα εργαστήρια του Ήφαιστου και τους γίγαντες βοηθούς του Κύκλωπες για να εξασφαλίσει το τόξο και τα βέλη της. Ένα κεντρικό 'ησιόδειο' τμήμα για τον τρόπο τιμωρίας των αδίκων από την Άρτεμη (με λοιμό και πρόωρο θάνατο) και υποστήριξη των δικαίων (με ευτυχία και αρμονία) δίνει στο ποίημα ηθική σοβαρότητα τεχνικά αναγκαία για έναν ύμνο, αλλά η μετάβαση στην είσοδο της Άρτεμης και την υποδοχή στον Όλυμπο επαναφέρει το κείμενο σε έναν πιο γνήσια αφηγηματικό τόνο με μια διήγηση για τον άπληστο Ηρακλή που γκρινιάζει για τα ισχνά λάφυρα από το κυνήγι της. Το ποίημα τελειώνει με μια κομψά επιδέξια απαρίθμηση των κέντρων λατρείας της Άρτεμης και των οπαδών της.

Οι Ύμνοι στην Άρτεμη και στη Δήλο είναι σημαντικά δείγματα ενός ιδιαίτερου τύπου ελληνιστικής γραφής στον οποίο ο Καλλίμαχος διακρινόταν, τη λογοτεχνική επίδειξη σ' ένα σταθερό παραδοσιακό θέμα. Ούτε το ένα ούτε το άλλο έργο μπορούν να γίνουν όπως πρέπει κατανοητά χωρίς τη λεπτομερή γνώση της καταγωγής τους –πράγμα που θα ήταν δεδομένο στο αρχικό αλεξανδρινό ακροατήριο–, και τα δύο ποιήματα είναι γεμάτα υπαινιγμούς και αποχρώσεις εννοιολογικές που παρασύρουν τους νεότερους αναγνώστες να τα απορρίψουν ανυπόμονα ως υπερβολικά ακαδημαϊκά, παρά το γεγονός ότι πολλοί νεότεροι ποιητές όπως ο Pound ή ο Eliot έχουν συχνά βασιστεί πολύ σε όμοιους υπαινικτικούς τρόπους γραφής.

Η ποίηση σε δακτυλικά μέτρα δεν ήταν καθόλου η μόνη μορφή που χρησιμοποίησε ο Καλλίμαχος. Στην πραγματικότητα οι επικριτές του του επιτέθηκαν για την πολυμέρειά του, κι έχουμε αποσπάσματα λυρικών ποιημάτων, συμπεριλαμβανομένου ενός σε φαλαίκεια μέτρα για τις γυναίκες της Λήμνου (ένα θέμα που πραγματεύθηκε ο Απολλώνιος ο Ρόδιος στα *Αργοναυτικά* 1), ένα σκόλιο για τους Διοσκούρους στον 'ευριπίδειο δεκατετρασύλλαβο', μιαν *Αποθέωση της Αρσινόης* (πέθανε το 270) σε αρχεβούλεια, κι ένα χοριαμβικό ποίημα για τον Βράγχο, τον ιδρυτή του ιερού του Απόλλωνα και της λατρείας στα Δίδυμα. Πιο εκτενή είναι τα λείψανα των δεκατριών ιαμβικών ποιημάτων στα οποία ο Καλλίμαχος έκανε να ξαναζήσει το σατιρικό, υβριστικό ύφος που άσκησε ο Ιππώναξ και ο Αρχίλοχος τρεις αιώνες νωρίτερα. Κανένα από τα ποιήματα δεν μπορεί να χρονολογηθεί, και τα πιο πολλά είναι πολύ ανεπαρκώς διατηρημένα για να επιτρέψουν οποιαδήποτε λεπτομερειακή ανασύνθεση, αλλά η φύση της συλλογής, περίπου χίλιοι στίχοι, είναι σαφής. Μερικά από τα ποιήματα απευθύνονταν στους συναδέλφους συγγραφείς και κριτικούς στην Αλεξάνδρεια. Στον 1ο Ίαμβο, απ. 191, ο ποιητής προσφωνεί τους συναδέλφους του με το προσωπείο του Ιππώνακτα που επέστρεφε από τους νεκρούς, αναφέρει την ιστορία του χρυσού κυπέλλου του Βαθυκλή που επρόκειτο να δοθεί στον πιο μεγάλο από τους Επτά Σοφούς, ο καθένας από τους οποίους ωστόσο αρνήθηκε να το δεχθεί, και νουθετεί τους Αλεξανδρινούς γιατί ήταν τόσο εριστικοί και επικριτικοί ο ένας για τον άλλο. Ο 2ος Ίαμβος, απ. 192, φαίνεται να σατίριζε τη φλυαρία των σύγχρονων του Καλλίμαχου διηγούμενος το μύθο ότι η δύναμη του λόγου που κάποτε ανήκε στα ζώα τους αφαιρέθηκε για τιμωρία από το Δία και μεταβιβάστηκε στους ανθρώπους (10-14):

> κι έτσι κι ο Εύδημος έχει φωνή σκυλιού,
> κι ο Φίλτωνας γαϊδουριού, οι ρήτορες παπαγάλου,
> κι οι τραγωδοί έχουν τη φωνή των θαλασσινών ψαριών
> κι όλοι οι άνθρωποι έχουν γίνει όλο ιστορίες και πολυλογίες.

Ο 13ος Ίαμβος, απ. 203, απαντούσε μαχητικά στους κριτικούς που του επιτέθηκαν επειδή έγραψε σε τέτοια ποικιλία ύφους, και μερικοί από τους Ιάμβους απευθύνονταν σε ιδιώτες: ο 3ος, απ. 193, που αργότερα τον μιμήθηκε ο Τίβουλλος (1.4), επικρίνει κάποιον Ευθύδημο, επειδή ο πλούτος κάποιου αντίζηλου τον δελέασε να φύγει από τον ποιητή, και θρηνεί για το γεγονός ότι οι σύγχρονοί του είναι ευάλωτοι στο χρήμα, και ο 5ος Ίαμβος, απ. 195, έκανε επίθεση στον Κλέωνα, ένα δάσκαλο, επειδή πρόσβαλλε τους μαθητές του. Άλλοι ασχολούνταν με αιτιολογίες, κι η συλλογή περιείχε δύο ευκαιριακά ποιήματα: ο 6ος Ίαμβος, απ. 196, ήταν κατά κάποιο τρόπο μια επίδειξη

τεχνικής που περιγράφει σ' ένα φίλο το άγαλμα του Ολύμπιου Δία από τον Φειδία στην Ήλιδα. Ο 12ος Ίαμβος, απ. 202, ήταν ένα μοναδικό κείμενο, ένα ποίημα για τα γενέθλια της κόρης ενός φίλου, του Λέοντα: τα λείψανα είναι αποσπασματικά, αλλά μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι ο Καλλίμαχος μιλούσε για τη θεϊκή γενέθλια γιορτή της Ήβης, στην οποία ο καθένας από τους θεούς έφερνε δώρα, συμπεριλαμβανομένου του Απόλλωνα που έφερε ένα ποίημα, το πιο ταιριαστό δώρο απ' όλα (56-68):

> Είναι ανάγκη, Φοίβε, να δοκιμάσεις την επιδέξια τέχνη σου
> που θα ξεπεράσει τα ωραία έργα του Ηφαίστου.
> Για παράδειγμα τα ινδικά σκυλόμορφα μυρμήγκια
> θά φέρουν χρυσάφι πάνω στα φτερά τους από τα βάθη της γης
> και το χρυσάφι συχνά θα κατοικήσει φαύλο σπίτι
> και θα ατιμάσει τους αρχαίους τρόπους.
> Και Δικαιοσύνη και Δία χτυπώντας με απρόσεκτο ποδάρι οι άνθρωποι
> θα επαινέσουν το χρυσό, ένα κακό που τόσο τιμούν.
> Και το δώρο της Αθηνάς και των άλλων,
> αν και ωραία με ακρίβεια σκαλισμένο
> ο χρόνος που θαρθεί θα το αμαυρώσει·
> αλλά το δικό μου δώρο είναι το πιο καλό για τη νέα.

Ο Καλλίμαχος κρίνεται συχνά, κι απορρίπτεται, σαν να συνόψιζαν το έργο του δύο περίφημες περικοπές απ' αυτόν: το απ. 612, *οὐδὲν ἀμάρτυρον ἀείδω*, και το απ. 465, *μέγα βιβλίον μέγα κακόν*. Αλλά δεν έχουμε συμφραζόμενα για κανέναν από τους δύο στίχους, κι ο Καλλίμαχος είχε πολύ περισσότερη αξία από ένα φιλόλογο με ορισμένα προσωπικά ενδιαφέροντα. Ήταν ο ποιητής της εποχής του που μπόρεσε να στρέψει μια καταπιεστικά μεγάλη παράδοση σε υλικό για μια γραφή νεότερου τύπου. Ήταν ένας εύστροφος άνθρωπος, κάποτε ίσως υπέρ το δέον έξυπνος, και η υπερβολική του εκλέπτυνση φαίνεται, σε ορισμένες περιπτώσεις, να ανέδειξε τέτοιο πνεύμα και κομψότητα, ώστε η συνακόλουθη τεχνική άνεση να γίνεται τελικά η ίδια ένα είδος αποστασιοποίησης. Αλλά αυτό που χρειαζόταν η ποίηση τον τρίτο αιώνα ήταν ριζική πρόκληση και αναπροσανατολισμός, και είναι πάντοτε εύκολο να μειώνουμε τους πρωτοπόρους όταν άλλοι έχτισαν πάνω στα επιτεύγματά τους. Εκείνοι που είναι έτοιμοι να προσπαθήσουν με την ιστορική τους φαντασία να ανασυνθέσουν το πολιτιστικό περιβάλλον της Αλεξάνδρειας του τρίτου αιώνα θα βρουν τον Καλλίμαχο δικαιωματικά ένα μεγάλο ποιητή, και κανένας συγγραφέας δεν είχε μόνος του πιο βαθιά επιρροή πάνω στους συγχρόνους του και στην κατεύθυνση που η ποίηση επρόκειτο να πάρει αργότερα.

4. ΘΕΟΚΡΙΤΟΣ

Ο Θεόκριτος, γιος του Πραξαγόρα και της Φίλιννας, γεννημένος στις Συρακούσες της Σικελίας, ήλθε στην Αλεξάνδρεια λίγο μετά το 275/4 όταν ο Καλλίμαχος ήταν πιθανώς ήδη καθιερωμένο μέλος του Μουσείου και της βασιλικής αυλής. Η Αλεξάνδρεια φαίνεται να ήταν το επίκεντρο της σταδιοδρομίας του ως ποιητή, και σ' αυτό, όπως και στη χρονολογία και στη διαδρομή της ζωής του Θεόκριτου και της λογοτεχνικής του παραγωγής, δεν έχουμε ουσιαστικά καμιά άμεση μαρτυρία αλλά είμαστε υποχρεωμένοι να στηριχθούμε σχεδόν εξολοκλήρου σε εξαγωγή συμπερασμάτων και ανασύνθεση από τα ίδια τα ποιήματα. Αντίθετα από τους άλλους ποιητές που διακρίνονταν στους λογοτεχνικούς κύκλους της Αλεξάνδρειας την εποχή εκείνη, ο Θεόκριτος δεν φαίνεται να πήρε μέρος στο επιστημονικό έργο του Μουσείου· δεν υπάρχει αναφορά σε καμιά αρχαία πηγή σε πεζά έργα οποιουδήποτε είδους, και η ποίησή του, αν και δουλεμένη εξίσου προσεκτικά όπως εκείνη του Καλλίμαχου ή του Απολλώνιου του Ρόδιου, ενδιαφέρεται για το χώρο των συναισθημάτων πιο πολύ παρά του νου. Ένα από τα Ειδύλλια, το 16ο, απευθύνεται στον Ιέρωνα Β΄ των Συρακουσών που ανέβηκε στην εξουσία το 275/4· το ποίημα είναι μια έκκληση για προστασία, και με διάφορους τρόπους φαίνεται να υπαινίσσεται τα πρώιμα χρόνια της βασιλείας του Ιέρωνα. Αφού τα άλλα δύο χρονολογήσιμα ποιήματα, τα *Ειδ.* 15 και 17, τοποθετούνται στην Αλεξάνδρεια και πρέπει να χρονολογηθούν μεταξύ περίπου του 275 και 270, οι φιλόλογοι γενικά υποθέτουν ότι μετά το *Ειδ.* 16 απέτυχε να εκμαιεύσει την υποστήριξη από τον Ιέρωνα (που αντίθετα με τον ομώνυμό του διακόσια χρόνια νωρίτερα, δεν ήταν προστάτης των τεχνών), ο Θεόκριτος μετακινήθηκε στην πιο γενναιόδωρη αυλή του Πτολεμαίου Φιλάδελφου και γνώρισε επιτυχία στην Αίγυπτο με τα βουκολικά του ποιήματα για τον αγροτικό κόσμο της Σικελίας και Νότιας Ιταλίας. Παρόλο που το *Ειδ.* 16 μπορεί να είναι μια σχετικά πρώιμη σύνθεση, κι όχι από εκείνες που επρόκειτο αργότερα να στηρίξουν τη φήμη του Θεόκριτου, η φωνή και ο τρόπος είναι σε μερικά μέρη ολοφάνερα αυτά που χαρακτηρίζουν τα μετέπειτα ποιμενικά ποιήματα· όπως, όταν ο ποιητής προσεύχεται για ειρήνη στις Συρακούσες κάτω από την εξουσία του Ιέρωνα (88-99):

> Οι πόλεις, όσες καταστράφηκαν ολότελα απ' τα εχθρικά χέρια,
> δώσε και πάλι να κατοικηθούν απ' τους προηγούμενους πολίτες·
> κι αυτοί να καλλιεργούν πλούσιους αγρούς· κι οι αναρίθμητες
> χιλιάδες των προβάτων αφού παχυνθούν με το γρασίδι
> να βελάζουν σ' ολόκληρη την πεδιάδα, ενώ τα βόδια κοπαδιαστά
> καθώς επιστρέφουν στο βουστάσιο να επισπεύδουν τον αργοπορημένο ταξιδιώτη.

Κι η χέρσα γη να καλλιεργηθεί για τη σπορά, καθώς ο τζίτζικας
κοιτάζοντας από ψηλά τους μεσημεριανούς τσοπάνηδες
απ' τ' ακρόκλαδα τερετίζει· και στα όπλα οι αράχνες
τους ιστούς τους τους λεπτούς ας εκτείνουν και της κραυγής της μάχης
ας ξεχαστεί και το όνομα. Κι οι βάρδοι ας φέρουν ψηλά
τη δόξα του Ιέρωνα και πέρα από το Σκυθικό πόντο...

Το *Ειδ.* 17 είναι ένας ύμνος που επαινεί τον Πτολεμαίο Φιλάδελφο, εγκωμιάζοντας τους προγόνους του (που ο Πτολεμαίος ανήγε στον Ηρακλή), την οικογένειά του και τα κατορθώματά του, κι ο τόνος του όλου ποιήματος, που αντιτίθεται ισχυρά μ' εκείνο του *Ειδ.* 16, δείχνει καθαρά ότι ο Θεόκριτος απολαμβάνει τώρα την υποστήριξη του Αιγύπτιου βασιλιά. Μόνο ένα άλλο ποίημα, το *Ειδ.* 15, τοποθετείται ρητά στην Αλεξάνδρεια· αντιπροσωπεύει τη συνομιλία και τις αντιδράσεις δύο Συρακουσίων γυναικών καθώς επισκέπτονται το ανάκτορο του Πτολεμαίου με την ευκαιρία της εορτής του Άδωνη, κι είναι ένα είδος τιμητικής προσφοράς, που δείχνει μια χαριτωμένη διάθεση αυτοϋποτίμησης από τις Συρακούσες στην Πτολεμαϊκή Αλεξάνδρεια. Κανένα από τα άλλα ποιήματα του Θεόκριτου δεν είναι τόσο άμεσα ή ρητά αιγυπτιακό όπως εκείνα, αλλά μια προσεκτική ανάγνωση των σωζομένων ποιημάτων αποδεικνύει ότι ο νέος ποιητής από τη Σικελία βρήκε τον εαυτό του αρκετά μπλεγμένο στη λογοτεχνική και κοινωνική ζωή της Αλεξάνδρειας και τον στενό, εκλεπτυσμένο λογοτεχνικό της κύκλο. Με την εξαίρεση τεσσάρων ποιημάτων σε αιολικά μέτρα και διάλεκτο (28-31), τα ποιήματα του Θεόκριτου είναι σχετικά σύντομα έργα σε εξάμετρο στίχο, και παρόλο που όλα αντλούν εκτενώς από την ομηρική ποιητική γλώσσα και το λεξιλόγιο, πολλά είναι γραμμένα σε μια βασικά Δωρική διάλεκτο (η Δωρική, μια από τις κυριότερες ομάδες διαλέκτων, μιλιόταν κυρίως στην Πελοπόννησο και τις αποικιακές περιοχές όπως η Σικελία κι η Νότια Ιταλία). Η Δωρική, ιδιαίτερα σε λογοτεχνικά συμφραζόμενα, θα ήταν αντικείμενο περιέργειας στην εκλεπτυσμένη Αλεξάνδρεια, όπου η ουσιαστικά Αττική *Κοινή* ήταν η κοινή γλώσσα, και το υλικό της ποίησης του Θεόκριτου επιλέχτηκε επίσης για την ιδιαίτερη γοητεία του πάνω στο αλεξανδρινό του κοινό· τα θέματά του συχνά αντλούνται από τον κόσμο της υπαίθρου και αφορούν όψεις της ζωής ανθρώπων που παρουσιάζονται με ειδική επιμέλεια ως συνηθισμένοι τύποι. Είναι σαφές ότι ο Θεόκριτος εκμεταλλεύτηκε την καταγωγή του από τις Συρακούσες για να απευθυνθεί στο μοντέρνο ακροατήριο της πόλης της Αλεξάνδρειας γράφοντας για αγροτικά θέματα, συχνά σ' ένα Σικελικό ή νοτιο-Ιταλικό περίγυρο, σ' ένα μάλλον αδρό δωρικό τόνο. Ο Θεόκριτος υπογραμμίζει προσεκτικά την *ξένη* καταγωγή και φύση της ποίησής του· δύο ειδύλλια έχουν ως κεντρικούς τους χαρακτήρες τον κωμικοτραγικό αλλόκοτο Κύκλωπα, και στο 11ο *Ειδ.* όταν

προτείνει μουσική, όχι φάρμακο, ως θεραπεία του έρωτα στον Νικία, ο Θεόκριτος σημειώνει 'αυτή τουλάχιστον ήταν η πιο εύκολη ψυχαγωγία του Κύκλωπα, *του πατριώτη μου'* (στ. 7). Το 4ο *Ειδ.* αποτελείται από μια συνομιλία ανάμεσα σε δύο βοσκούς, τον Βάττο και τον Κορύδωνα, για έναν απόντα φίλο και το ποίημα είναι φορτωμένο με λεπτομέρειες της υπαίθρου (μοσχάρια που τρώνε τα βλαστάρια της ελιάς, αγκάθια στα πόδια κλπ.) και γεμάτο από κουβέντες που παρουσιάζονται με ανάλαφρη επίγνωση της τραχύτητάς τους· το πλαίσιο επίσης υποδηλώνεται με ορισμένες γεωγραφικές νύξεις που γίνονται με επιμέλεια και δείχνουν ότι ο χώρος του είναι η Νότια Ιταλία, κοντά στον Κρότωνα (στ. 17 ο ποταμός Αίσαρος, 24 ο ποταμός Νήαιθος, 32 Κρότωνας). Ωστόσο η πραγματική συγκυρία μέσα στην οποία γράφτηκε το ποίημα αποκαλύπτεται στο στ. 31 όταν ο Κορύδων αναφέρεται σε κάποια συνθέτρια που ονομαζόταν Γλαύκη. Η Γλαύκη δεν ήταν πλάσμα της φαντασίας: ήταν σύγχρονη μουσικός που συνδεόταν ιδιαίτερα με την Αλεξάνδρεια και η υποτιθέμενη αποδοχή της φήμης της ανάμεσα στους βοσκούς της Ιταλίας είναι σαφώς μια έξυπνη και κομψή φιλοφρόνηση από μέρους του Θεόκριτου προς κάποια που ίσως γνώριζε στην πόλη. Κι η μνεία του ονόματος προδίδει μια πρόσθετη διάσταση στα συμφραζόμενα μέσα στα οποία έγραφε ο Θεόκριτος· μια παράδοση αναφέρει ότι ο Πτολεμαίος Φιλάδελφος είχε ο ίδιος ερωτευθεί τρελά τη Γλαύκη (Αιλιανός, *Περί ζώων ιδιότ.* 8.11) και ξαφνικά βλέπουμε ένα βασιλικό προστάτη στο ακροατήριο του Θεόκριτου, έτοιμο να διασκεδάσει με το πιο πρόσφατο έργο του προστατευόμενού του, του τραγουδιστή των τραγουδιών της υπαίθρου.

Μια άλλη ομάδα κειμένων απεικονίζει καλά την προοπτική με την οποία πρέπει να διαβαστεί ο Θεόκριτος. Ένα από τα θέματα τα οποία ο Θεόκριτος έκανε πάρα πολύ δικά του ήταν ο έρωτας του αδέξιου Κύκλωπα Πολύφημου για τη θαλασσινή νύμφη Γαλάτεια (στην πραγματικότητα στους μεταγενέστερους συγγραφείς το μοτίβο αυτό έγινε χαρακτηριστικό για τον κόσμο της βουκολικής ποίησης: [Βίων] 2.2 κ.ε., [Μόσχ.] 3.58 κ.ε., Βίων απ. 16). Το ένα από τα δύο ποιήματα στο οποίο ο Θεόκριτος παριστάνει τον Πολύφημο να τραγουδά στη Γαλάτεια, το *Ειδ.* 11, είναι ένα 'ποίημα-επιστολή' που απευθύνεται (όπως το 13ο *Ειδ.)* σε κάποιο Νικία γιατρό και προφανώς στενό φίλο, τον οποίο ο Θεόκριτος παρηγορεί επειδή βασανίζεται από τον έρωτα, προτείνοντας το συνηθισμένο θέμα ότι για την αρρώστια του έρωτα το μόνο φάρμακο είναι η ποίηση και η μουσική. Το 11ο *Ειδ.* είναι ένα ελκυστικό ποίημα που οποιοσδήποτε φίλος θα δεχόταν με χαρά, αλλά σίγουρα πειράζει το φτωχό Νικία, συγκρίνοντάς τον σιωπηρά με τον άγαρμπο και παταγωδώς αποτυχημένο Κύκλωπα και παρατηρώντας ξεκάθαρα ότι η δύναμη ενός γιατρού είναι άχρηστη σ' αντίθεση με την 'ειδίκευση' που διάλεξε ο Θεόκριτος,

την ποίηση. Τα αρχαία σχόλια στο ειδύλλιο αυτό αναφέρουν κάποια σημαντική πληροφορία: ότι ο Νικίας (για τον οποίο ξέρουμε και από το *Ειδ.* 28.7 ότι ήταν ποιητής) έγραψε ένα ποίημα απαντώντας στον Θεόκριτο σε θεοκρίτειο στυλ. Έχουμε τους πρώτους στίχους:

> Αλήθεια ήταν, λοιπόν, Θεόκριτε: οι θεοί του Έρωτα
> έκαναν πολλούς ποιητές που πριν ήταν χωρίς έμπνευση.

Ο Νικίας στρέφει το όπλο του Θεόκριτου ενάντια στον ίδιο. Το απόσπασμα μας υπενθυμίζει προς στιγμήν πόσο καταστρεπτική είναι η απώλεια του μεγαλύτερου μέρους της ελληνιστικής ποίησης, επειδή δείχνει σε ποιο βαθμό έχουμε να κάνουμε μ' έναν εκλεπτυσμένο κόσμο μορφωμένων, για τους οποίους η ποίηση ήταν σημαντικό κοινό μέσο επικοινωνίας και πνευματικής συναλλαγής.

Ένα περίφημο επίγραμμα του Καλλίμαχου θα πρέπει πιθανώς να συνδεθεί με την ανταλλαγή ανάμεσα στον Θεόκριτο και τον Νικία. Στο *Επ.* 46 ο Καλλίμαχος ασχολείται με το ίδιο θέμα και διηγείται ότι ο Κύκλωπας δεν ήταν τελικά και τόσο αφελής αφού ανακάλυψε ότι η *ποίηση* είναι η θεραπεία για την αρρώστια του έρωτα. Το επίγραμμα απευθύνεται σε κάποιο Φίλιππο και, αφού το πνεύμα του ποιήματος πηγάζει από σκόπιμη και επιμελημένη χρήση ιατρικών όρων για να περιγράψει τη θλίψη του έρωτα, το πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται ήταν ίσως γιατρός. Οι φιλόλογοι γενικά υπέθεσαν ότι ο Θεόκριτος και ο Νικίας συναντήθηκαν στο νησί της Κω όπου υπήρχε μια περίφημη ιατρική σχολή, αλλά δεν υπάρχει καμιά απολύτως μαρτυρία γι' αυτό κι είναι εξίσου πιθανόν ότι ο τόπος συνάντησής τους ήταν η Αλεξάνδρεια (όπου σπούδασε ο δάσκαλος του Νικία Ερασίστρατος)· εδώ μπορεί να αναπτύχθηκε μια φιλία ανάμεσα στον Θεόκριτο και τον Καλλίμαχο και δύο γιατρούς, τον Νικία και τον Φίλιππο, και το επίγραμμα του Καλλίμαχου, ίσως γραμμένο μετά το 11ο *Ειδ.*, μπορεί να δείξει καθαρά πώς μια λογοτεχνική έκφραση φιλίας από τον Θεόκριτο μπορούσε να γίνει ζήτημα επίκαιρης συζήτησης στους αλεξανδρινούς λογοτεχνικούς κύκλους.

Η επιφανειακή απλότητα των Ειδυλλίων είναι λοιπόν πολύ απατηλή. Η ευθύτητα και ο φαινομενικά απλός τόνος που δίνουν στα ποιήματα του Θεόκριτου τέτοια αμεσότητα είναι στην πραγματικότητα, όπως ακριβώς και το γεωγραφικό σκηνικό, προϊόν πολύ επιδέξιας τεχνικής· κι ήταν αποτυχία να αναγνωρίσουμε ότι η αφέλεια του Θεόκριτου δεν είναι αυτό που φαίνεται ότι οδήγησε τόσους πολλούς αναγνώστες, ποιητές και φιλολόγους, από την αρχαιότητα ως σήμερα, να υποθέσουν ότι μια υπερ-απλουστευμένη προσέγγιση είναι αρκετή για την κατανόηση των Ειδυλλίων, είτε διαβάζονται ως ποιήματα ποιμενικής αθωότητας ή συλλογές που βρίθουν από σύμβολα. Στην πραγματι-

κότητα τα Ειδύλλια είναι κυρίως φανταστικές συνθέσεις, και ο Θεόκριτος, σε ολόκληρη σχεδόν την ποίησή του ενδιαφέρεται κυρίως για την τέχνη της ψευδαίσθησης και τη διερεύνηση των ψυχικών διαθέσεων.

Το επίτευγμα για το οποίο ο Θεόκριτος είναι δίκαια ονομαστός είναι φυσικά ότι εισήγαγε το λογοτεχνικό είδος του βουκολικού ειδυλλίου στην Ευρωπαϊκή παράδοση, και η αίσθηση ατμόσφαιρας του Θεόκριτου και η ικανότητά του να αποδίδει τη σκηνή και το χώρο με εξαιρετική συνοπτικότητα είναι ιδιαίτερα έκδηλες στα βουκολικά ποιήματα. Το 1ο *Ειδ.* αρχίζει:

ΘΥΡΣΙΣ

Ἁδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἁ πίτυς, αἰπόλε, τήνα,
ἁ ποτὶ ταῖς παγαῖσι, μελίσδεται, ἁδὺ δὲ καὶ τύ
συρίσδες· μετὰ Πᾶνα τὸ δεύτερον ἆθλον ἀποισῇ.
αἴ κα τῆνος ἕλῃ κεραὸν τράγον, αἶγα τὺ λαψῇ·
αἰ κα δ' αἶγα λάβῃ τῆνος γέρας, ἐς τὲ καταρρεῖ
ἁ χίμαρος· χιμάρω δὲ καλὸν κρέας, ἔστε κ' ἀμέλξῃς.

ΑΙΠΟΛΟΣ

ἅδιον, ὦ ποιμήν, τὸ τεὸν μέλος ἢ τὸ καταχές
τῆν' ἀπὸ τᾶς πέτρας καταλείβεται ὑψόθεν ὕδωρ.
αἴ κα ταὶ Μοῖσαι τὰν οἴιδα δῶρον ἄγωνται,
ἄρνα τὺ σακίταν λαψῇ γέρα· αἰ δέ κ' ἀρέσκῃ
τήναις ἄρνα λαβεῖν, τὺ δὲ τὰν ὄιν ὕστερον ἀξῇ.

ΘΥΡΣΗΣ Γλυκιά 'ναι η ψιθυριστή μουσική εκείνης τῆς πεύκης
κοντά στις πηγές, αιπόλε, και γλυκά κι εσύ παίζεις
τον αυλό· θάχεις το δεύτερο ύστερ' απ' τον Πάνα βραβείο.
Αν εκείνος πάρει τραγί κερασφόρο, εσύ θάχεις αίγα
κι αν εκείνος πάρει αίγα βραβείο, σ' εσέ θα πέσει
χιμαρίδι· και το κατσίκι έχει ωραίο κρέας, ώσπου ν' αρμεχτεί.

ΑΙΠΟΛΟΣ Πιο γλυκό, βοσκέ, είναι το τραγούδι σου απ' το ρέμα
που αντηχεί καθώς πέφτει από το βράχο ψηλά.
Αν οι Μούσες πάρουν για δώρο την αίγα
εσύ για δώρο θα πάρεις αρνί απ' το μαντρί· κι αν τους αρέσει
να πάρουν το αρνί, εσύ θα πάρεις την αμνάδα.

Το άσμα που τελικά τραγουδά ο Θύρσης για τον αιπόλο καταλαμβάνει περισσότερο από το μισό ποίημα κι αποτελείται από ένα θρήνο για το βουκόλο Δάφνη που πεθαίνει: ο τόνος είναι μελαγχολικός και ο Δάφνης, παρόλο που είναι ένας μυστήριος χαρακτήρας (βλ. παρακάτω, σ. 755), είναι σαφώς ένας σχεδόν αρχέτυπος αντιπρόσωπος του βουκολικού κόσμου (ο θρήνος του Θύρ-

ση διαγράφεται υπερβολικά ως χαρακτηριστικά βουκολικός με τη σταθερή επωδό 'Αρχίστε, αγαπητές Μούσες, αρχίστε το βουκολικό άσμα'). Καθώς πεθαίνει ο Δάφνης προσφωνεί τον Πάνα (128-37):

Έλα, κύριέ μου, και πάρε αυτή τη μελιστάλαχτη φλογέρα
από το πηκτό κερί που τη ζώνει ωραία γύρω απ' το χείλος
γιατί εγώ από τον Έρωτα τραβιέμαι κιόλας στον Άδη.
Πάψτε, Μούσες, ελάτε σταματήστε το βουκολικό τραγούδι.
Τώρα οι βάτοι και τ' αγκάθια ανθίστε μενεξέδες,
και το ωραίο μανουσάκι ας ανθίσει στο κέδρο
κι όλα ας αλλάξουν, κι η πεύκη ας δίνει αχλάδια,
αφού πεθαίνει ο Δάφνης – και το ελάφι ας παρενοχλεί τα σκυλιά,
και απ' τα βουνά οι κουκουβάγιες ας φωνάζουν στ' αηδόνια.
Πάψτε, Μούσες, ελάτε σταματήστε το βουκολικό τραγούδι.

Ως σύνολο το ωραίο αυτό ποίημα στηρίζεται για την επιτυχία του σε μια πολύ προσεκτική ισορροπία, και στη δομή και στη διάθεση. Ο αιπόλος, ένας αυλητής, δεν τραγουδά τραγούδι, αλλά μέσα στο ποίημα η *έκφραση** του του κυπέλλου που θα δωρίσει στον Θύρση είναι μορφολογικά το αντίστοιχο του άσματος του Θύρση· η υψηλή συναγωνιστική ικανότητα στην οποία αναφέρονται κι οι δύο στην αρχή δεν εξελίσσεται ποτέ σ' έναν ανοικτό αγώνα τραγουδιών, σαν εκείνον που αποτελεί τη βάση του 5ου *Ειδ.*, αλλά στην εξέλιξη του ποιήματος εκτελούν και οι δύο το κομμάτι τους χωρίς σαφή συναγωνισμό. Ο κόσμος του Θύρση και του αιπόλου ζωντανεύει με τις περιγραφές του χώρου και κερδίζει βάθος και πραγματικές διαστάσεις πέρα από το ειδύλλιο εξαιτίας των αναφορών που γίνονται σε εξωτερικά πρόσωπα και γεγονότα. Αυτό το βάθος το εκφράζει πολύ δυναμικά ο θρήνος για τον Δάφνη, που δίνει την αίσθηση ότι το ποίημα αρχίζει μόλις στο τέλος μιας ζωής που πέρασε κιόλας· στην πραγματικότητα οι λεπτομέρειες είναι αρκετά χαλαρές και έτσι δίνουν στο τοπίο και στον συναισθηματικό κόσμο αυτών των δύο κατοίκων του μια πολύ γενική αξία – ο δραματικός χώρος είναι ελκυστικός αλλά γενικός, και το παράπονο του Δάφνη (η προϊστορία του οποίου ακόμη προκαλεί αμηχανία στους νεότερους σχολιαστές) είναι έντονο αλλά ακαθόριστο και γεμάτο δύναμη ακριβώς επειδή ο Δάφνης είναι μία από τις κλασικές μορφές του ποιμενικού κόσμου. Η ψευδαίσθηση παίζει κεντρικό ρόλο σ' αυτό το είδος της ποίησης: η αυταπάτη δημιουργεί την αίσθηση της χρονικής στιγμής και την αίσθηση της σκηνής και επιτρέπει στον αναγνώστη να συμ-

* Ο τεχνικός όρος *έκφραση* δηλώνει, όπως είναι γνωστό, ένα μέρος έργου όπου περιγράφεται ένα φυσικό ή καλλιτεχνικό αντικείμενο χάρη της περιγραφής και μόνο.

μετάσχει συναισθηματικά χωρίς να πρέπει να μεταφερθεί σ' έναν εντελώς ξένο κόσμο.

Το ζήτημα ως ποιο σημείο ο Θεόκριτος ήταν ο ευρετής αυτού του είδους του βουκολικού άσματος έχει συζητηθεί πολύ από την αρχαιότητα. Κατέχουμε έναν αριθμό αρχαίων πηγών (βλ. το Παράρτημα) που διατηρούν πρώιμες εικασίες πάνω στις αρχές του βουκολικού άσματος, ιχνηλατώντας το σε κάθε περίπτωση σε λατρευτικές πρακτικές που συνδέονταν με την Άρτεμη στη Λακωνία ή Σικελία· οι θεωρίες αυτές δεν πείθουν, αφού η Άρτεμη δεν έχει κανένα ρόλο στο ελληνιστικό βουκολικό άσμα, που εν πάση περιπτώσει φαίνεται ολότελα κοσμικό, αλλά είναι αξιόλογες ως προς το ότι παίρνουν ως δεδομένο ότι το βουκολικό άσμα είναι δωρικό φαινόμενο που έχει στενούς δεσμούς με το λαϊκό άσμα. Ο μυθικός βουκόλος Δάφνης εμφανίστηκε στην ποίηση πριν από τον Θεόκριτο, συγκεκριμένα στον Σικελό Στησίχορο, κι ένας άλλος Σικελός συγγραφέας, ο Επίχαρμος, υποτίθεται ότι μίλησε για το βουκόλο Δίομο ως ευρετή του τραγουδιού δουλειάς των βοσκών· το τραγούδι της υπαίθρου θεωρούνταν ουσιαστικά Σικελικό φαινόμενο (ο συγγραφέας του *Επιταφίου θρήνου για τον Βίωνα* αναφέρεται στο βουκολικό άσμα απλά ως 'δωρικό άσμα' ([Μόσχ.]3.12)). Επιπλέον πολλά από τα βουκολικά ειδύλλια του Θεόκριτου υποτίθεται ότι αντιπροσωπεύουν τα τραγούδια των κατοίκων της υπαίθρου (πιο άμεσα *Ειδ.* 5· επίσης *Ειδ.* 1, 3, 6, 7, 10, 11)· όσο και αν αυτό που διαβάζουμε μπορεί να είναι στην πραγματικότητα η ποίηση της αλεξανδρινής εκζήτησης, το γεγονός ότι ο Θεόκριτος παρουσιάζεται με ευλογοφάνεια ως προμηθευτής λαϊκών ασμάτων είναι σημαντική ένδειξη της πολιτιστικής ρίζας του βουκολικού άσματος. Όπως αναφέρθηκε, κι άλλοι ποιητές καταπιάστηκαν με βουκολικά θέματα πριν από τον Θεόκριτο, κι έχουμε μαρτυρίες ότι τα βουκολικά θέματα ήταν γενικά αρεστά την εποχή αυτή (έτσι ο δραματικός συγγραφέας Σωσίθεος έγραψε ένα δράμα για τον Δάφνη και Λιτυέρση, ο Ερμησιάναξ ανέφερε τον Δάφνη ως εραστή του Μενάλκα, και ο Αλέξανδρος ο Αιτωλός ανέφερε τουλάχιστον τον Δάφνη ως μαθητή του Μαρσύα)· ωστόσο, ακόμη κι όταν ληφθεί δεόντως υπόψη η πιθανότητα ότι υπάρχει μια μακρά παράδοση στο λαϊκό πολιτισμό που δεν μας σώζεται και ότι βουκολικό υλικό υπήρχε σ' ένα μεγαλύτερο φάσμα συγγραφέων απ' αυτό που σώζεται σήμερα, παραμένει το αξιοσημείωτο γεγονός ότι καμιά αρχαία πηγή δεν θεωρούσε άλλον από τον Θεόκριτο ως τον πρώτο βουκολικό ποιητή, και όλοι οι μεταγενέστεροι βουκολικοί ποιητές βασίζονται στο θεοκρίτειο βουκολικό άσμα. Πόσο ο Θεόκριτος όφειλε (αν όφειλε καθόλου) τη *μορφή* του λογοτεχνικού μίμου σε προκατόχους όπως ο Σώφρων δεν μπορεί τώρα να εκτιμηθεί.

Το 7ο *Ειδ.* σαφώς είναι ένα από τα πιο σημαντικά βουκολικά ποιήματα αλλά και το πιο μυστηριώδες. Το ποίημα διηγείται, σε πρώτο πρόσωπο, πως

κάποιος Σιμιχίδας και δύο φίλοι περπατούν στο νησί της Κω μέσα από την ύπαιθρο για να πάρουν μέρος σε μια γιορτή συγκομιδής· στο δρόμο απαντούν έναν αιπόλο, τον Λυκίδα, γνωστό ως φτασμένο τραγουδιστή, με τον οποίο, ύστερα από μια ανταλλαγή αστείων, ο Σιμιχίδας ανταλλάσσει τραγούδια. Ο Λυκίδας ψάλλει μια παράκληση για ασφαλές ταξίδι για τον εραστή του, Αγεάνακτα, ο Σιμιχίδας μια προσευχή για την επιτυχία στον έρωτα του φίλου του, Άρατου· ο Λυκίδας κάνει δώρο στον Σιμιχίδα ένα *λαγωβόλον* (μία ράβδο) κι ύστερα αφήνει τους φίλους να πάνε στη γιορτή. Όλοι οι μελετητές συμφωνούν ότι το ποίημα αυτό είναι περίπου κάτι παραπάνω από ένας απλός περίπατος στην ύπαιθρο, ότι είναι κάποιου είδους προσωπική δήλωση κι ότι ένα από τα κεντρικά ενδιαφέροντά του είναι η σύνθεση και η θέση της βουκολικής ποίησης. Στο πρόσωπο του Σιμιχίδα μπορούμε να ταυτίσουμε τη φωνή του ίδιου του ποιητή, αλλά για τον Λυκίδα υπάρχουν πολλές θεωρίες. Κανείς σήμερα δεν προσυπογράφει την άποψη του Reitzenstein ότι το ποίημα αυτό (όπως άλλα) είναι ένα είδος αλληγορικού προϊόντος σχετικά με μια λογοτεχνική συντροφιά στην Κω που αποτελούσε μια θρησκευτική αδελφότητα, αλλά οι μελετητές επικαλούνται συχνά τη θεωρία της 'βουκολικής μεταμφίεσης', σε μια χαλαρότερη μορφή, όταν εισηγούνται ότι πίσω από τον Λυκίδα θα έπρεπε να δούμε μεταμφιεσμένο ένα σύγχρονο ποιητή (Άρατο, Καλλίμαχο, Λεωνίδα, για να αναφέρουμε μόνο λίγους από τους πολλούς που έχουν προταθεί). Καμιά από τις ερμηνείες που δόθηκαν μ' αυτό το πνεύμα δεν έχει αποδειχθεί ικανοποιητική, και είναι αμφίβολο αν θα καταλάβουμε ποτέ σωστά το *Ειδ.* 7 όσο η σημασία ιδιαίτερα των τραγουδιών του Λυκίδα αλλά και του Σιμιχίδα μένει τόσο σκοτεινή. Ωστόσο μερικές γνώμες μπορούν λογικά να διατυπωθούν για το ποίημα. Πρώτα, ο Λυκίδας οτιδήποτε ή οποιονδήποτε κι αν αντιπροσωπεύει, φαίνεται να είναι σίγουρα ένα είδος *επιφάνειας*· και το λιγότερο συνδέεται τουλάχιστο με τον Απόλλωνα, και η συμπεριφορά του απέναντι στον Σιμιχίδα μοιάζει τελετή καθιέρωσης, μια αναγνώριση κι επίσημη έγκριση της τέχνης του Σιμιχίδα, όμοια μ' εκείνη της συμβολικής αναγνώρισης του Ησιόδου από τις Μούσες (*Θεογ.* 29-34). Ο Σιμιχίδας δύο φορές αναφέρεται στις βλέψεις του ως ποιητή, επισημαίνοντας το μέγεθος της φήμης του ως συγγραφέα βουκολικών ασμάτων 'των οποίων η φήμη φαίνεται να έφτασε ακόμη και το θρόνο του Δία' (στ. 93, αναφορά, ίσως στον Πτολεμαίο τον Φιλάδελφο), αλλά μετριόφρονα μειώνοντας τον εαυτό του όταν συγκρίνεται με συγγραφείς όπως ο Ασκληπιάδης ή ο Φιλητάς (στ. 39-41). Η απάντηση του Λυκίδα είναι σημαντική ως έκφραση της κριτικής θέσης του ίδιου του Θεόκριτου (43-8):

> αυτήν, είπε, τη ράβδο σου τη χαρίζω, γιατί είσαι
> ένα βλαστάρι που ο Δίας έχει πλάσει για την αλήθεια.

Γιατί πολύ απεχθάνομαι τον οικοδόμο που προσπαθεί
να φτιάξει το σπίτι του ίσο με τη βουνοκορφή του Ωρομέδοντα,
και τα κοκόρια των Μουσών που μάταια μοχθούν
κρώζοντας ενάντια στον Όμηρο, το βάρδο της Χίου.

Αυτές ειναι οι κριτικές θέσεις του αρχηγού των πρωτοπόρων, του Καλλίμαχου, και το χωρίο μοιάζει πολύ με τον πρόλογο των *Αιτίων* (βλ. παραπάνω σ. 733 κ.ε.) όπου ο Καλλίμαχος μιλά για τον Όμηρο ως τον θεϊκό βασιλιά της ποίησης, που δεν πρέπει να τον μιμείται κανείς (στ. 20 'η βροντή δεν είναι δικιά μου υπόθεση, αλλά του Δία')· και καθώς ο Θεόκριτος συγκρίνει κοκόρια που λαλούν και, πρωτύτερα στο στ. 41, βατράχια που κοάζουν ενάντια στην ακρίδα, έτσι ο Καλλίμαχος αντιθέτει το γκάρισμα του γάιδαρου με την καθαρή φωνή του τζίτζικα (στ. 29-30). Ο Θεόκριτος σαφώς ευθυγραμμίζεται με τούς οπαδούς του Καλλίμαχου σ' αυτό το ποίημα κι απορρίπτει το ηρωικό έπος για χάρη ενός λιγότερο φιλόδοξου και πιο συγκρατημένου τύπου γραφής. Εκείνο που είναι ιδιαίτερα σημαντικό είναι ότι το 7ο *Ειδ.* δεν είναι τυχαίο ποίημα, και το χωρίο αυτό δεν είναι απλώς μια συμπτωματική έκφραση υποστήριξης στον Καλλίμαχο: τα λόγια του επιφαινόμενου Λυκίδα στον Σιμιχίδα έχουν το ίδιο συνολικά κανονιστικό κύρος όπως εκείνα του Απόλλωνα στον Πρόλογο του Καλλίμαχου, κι ο Θεόκριτος προβαίνει σε μια γενική προγραμματική δήλωση για θεμελιώδεις ποιητικές αρχές.

Τα δύο ποιήματα για τον Κύκλωπα, τα *Ειδ.* 6 και 11, είναι στη μορφή και τον τόνο χαρακτηριστικά του νέου ύφους γραφής, καθώς αποτελούνται από μικρές βινιέτες και ποιήματα μέσα σε ποιήματα· δείχνουν επίσης πολλές από τις ιδιότητες στις οποίες βασίζεται η μοναδική επιτυχία του θεοκρίτειου βουκολικού άσματος. Το 6ο *Ειδ.* έχει τη μορφή, για μια φορά ακόμη, συνάντησης ανάμεσα σε δύο χωρικούς, τον Δάφνη και τον Δαμοίτα, που ανταλλάσσουν τραγούδια.

Ο Δάφνης προσφωνεί τον Κύκλωπα (6-14):

Η Γαλάτεια πετροβολά, Πολύφημε, το κοπάδι σου
με μήλα και σε λέει άξεστο στον έρωτα κι αιπόλο·
κι εσύ δεν έχεις μάτια να τη δεις, δύστυχε, μα κάθεσαι
παίζοντας γλυκά τη φλογέρα. Δες, και πάλι πετροβολά τη σκύλα,
που ακολουθεί φρουρός των προβάτων· και αυτή γαυγίζει
κοιτάζοντας στη θάλασσα και τα ωραία κύματα την καθρεφτίζουν
καθώς τρέχει στην ακροθαλασσιά που μουρμουρίζει ήσυχα.
Πρόσεξε τη νέα μήπως καθώς έρχεται από την παραλία
ορμήσει απάνω στις γάμπες της και της ξεσκίσει την ωραία επιδερμίδα.

Ύστερα από την προσφώνηση του Δάφνη ο Δαμοίτας υποδύεται τον Πολύ-

φημο, κι ο Κύκλωπας διακηρύσσει ότι η αμεριμνησία του είναι ένα τέχνασμα για να πειράζει τη Γαλάτεια (29-38):

Και σφύριξα στο σκυλί να της γαυγίζει· γιατί όταν ερωτοτροπούσα μαζί της
βάζοντας τη μουσούδα της πάνω στα λαγόνια της κλαυθμύριζε
και ίσως βλέποντας να κάνω αυτά πολλές φορές θα στείλει
μαντατοφόρο· όμως θα κλείσω τις πόρτες, όσο να ορκιστεί
ότι η ίδια θα μου στρώσει το ωραίο κρεβάτι σ' αυτό το νησί.
Γιατί πραγματικά ούτε κι έχω άσχημη όψη καθώς μου λένε.
Αληθινά τις προάλλες κοίταζα στη θάλασσα κι ήταν γαλήνη
και τα γένια μου ήταν ωραία και το 'να μου μάτι ήταν ωραίο,
σύμφωνα με τη δική μου γνώμη, και των δοντιών
τη λάμψη καθρέφτιζε πιο άσπρη κι από το Πάριο μάρμαρο.

Η γοητεία αυτού του ποιήματος (και 'γοητεία' είναι σίγουρα ακριβώς αυτό που πετυχαίνει εδώ ο Θεόκριτος) πηγάζει από τον προσεκτικό συνδυασμό γοητευτικής αγροτικής εικόνας, που πραγματοποιείται υπέροχα (η Γαλάτεια ξεπροβάλλει από τη θάλασσα που παφλάζει ενώ ο σκύλος γαυγίζει στην παραλία) και την αίσθηση της αποστασιοποιημένης ανωτερότητας που ο Θεόκριτος προσφέρει στους αναγνώστες του καθώς ο αδέξιος Κύκλωπας αποκαλύπτει πόσο λίγο γνωρίζει και τον εαυτό του και την παιχνιδιάρα θαλασσινή νύμφη.

Το 6ο *Ειδ.* προσφέρει στον αναγνώστη μία επιμελημένη ισορροπία εμπλοκής και απόστασης παρουσιάζοντας τον Πολύφημο και τη Γαλάτεια ως ιστορία που παίζεται από δύο αγροτικούς τραγουδιστές· το 11ο *Ειδ.* δεν έχει τέτοιο πλαίσιο, αλλά επιτυγχάνει το ίδιο αποτέλεσμα με πιο εκτεταμένη ειρωνεία. Ύστερα από μια προσφώνηση στο φίλο του Νικία και μια αφηγηματική εισαγωγή που περιγράφει τον ερωτευμένο Κύκλωπα που αδιαφορούσε για τα ποίμνιά του καθώς τραγουδούσε για τη Γαλάτεια, ο Θεόκριτος προσφέρει, σε μορφή μονολόγου, τη σερενάτα του Πολύφημου. Ο Θεόκριτος έχει μία ιδιαίτερη ικανότητα να διαγράφει χαρακτήρες μέσα από πρωτοπρόσωπες αποκαλυπτικές αφηγήσεις, όπως αποδεικνύει επίσης το 2ο *Ειδ.*. Το ερωτικό τραγούδι του Κύκλωπα είναι μια τρυφερή αλλά ασυναίσθητα αδέξια έκκληση, στην οποία οι ίδιες οι σκέψεις που κάνει ο Πολύφημος σχετικά με τις αρετές του αποδεικνύουν πόσο άχαρο πρέπει να τον βρίσκει η Γαλάτεια. Η αρχική προσφώνησή του είναι καλοπροαίρετη αλλά γεμάτη από χωριάτικες αστοχίες κρίσης (11. 19-24):

Άσπρη Γαλάτεια, γιατί διώχνεις τον εραστή σου;
είσαι πιο άσπρη απ' το πηγμένο τυρί, πιο απαλή από τ' αρνί,
πιο περήφανη απ' το μοσχάρι, πιο γυαλιστερή από τ' άγουρα σταφύλια.

Κι έρχεσαι πάλι όταν με παίρνει ο γλυκός ύπνος
κι ευθύς μόλις μ' αφήνει ο γλυκός ύπνος φεύγεις,
φεύγεις όπως το πρόβατο που είδε τον γκρίζο λύκο.

Αργότερα το πάθος του προβάλλει μια εικόνα που αρχικά είναι θλιβερά παιδαριώδης, παρά τις ωραίες φιλοδοξίες της, αλλά στη συνέχεια δείχνει υπερβολική παθητικότητα (54-62):

Αλί που η μάνα μου δε με γέννησε με βράγχια,
ώστε να μπορούσα να κατεβώ και να σου φιλούσα το χέρι
αν δεν επιθυμούσες το στόμα· και θα σου έφερνα ή λευκά κρίνα
ή μαλακιά παπαρούνα με κόκκινα πέταλα,
αλλά το 'να φυτρώνει τό θέρος, το ἄλλο το χειμώνα,
ώστε δεν θα μπορούσα να 'στα φέρω και τα δυο μαζί,
αλλά σίγουρα θα μάθω να κολυμπώ, κόρη, τώρα αμέσως
μήπως και φτάσει εδώ με πλοίο κανένας ξένος,
για να μάθω τέλος πάντων γιατί σας αρέσει να ζείτε στο βυθό.

Όπως ξέρει κάθε αναγνώστης της *Οδύσσειας,* το κολύμπι δεν ήταν το πρόβλημα όταν ο Οδυσσέας επισκέφθηκε τον Κύκλωπα με το πλοίο του.

Η γοητεία του Κύκλωπα ως αγροίκου χαρακτήρα βρίσκεται σαφώς στην αλλόκοτη φύση του και είναι ακριβώς ο συνδυασμός συναισθηματικής εμπλοκής και απόστασης στη μορφή του Κύκλωπα που αποτελεί το κλειδί για το νόημα του θεοκρίτειου ειδυλλίου και που τον ξεχωρίζει από όλους τους μεταγενέστερους συγγραφείς στο είδος. Ο Θεόκριτος κτίζει έναν κόσμο που έχει απήχηση στη φαντασία ενός ακροατηρίου που μεγάλωσε στην πόλη κι ωστόσο ταυτόχρονα δεν διατείνεται ότι προσφέρει τίποτε περισσότερο από μια στιγμιαία ψευδαίσθηση. Ο βουκολικός του κόσμος έχει το βάθος μιας φαινομενικής πραγματικότητας και εμπλέκει τα αισθήματά μας σε πολύ ανθρώπινες καταστάσεις, αλλά η ανάγκη να αναστείλουμε τη δυσπιστία μας ποτέ δεν αποκρύπτεται· το βουκολικό άσμα μπορεί να δείχνει τάση φυγής, αλλά ο Θεόκριτος δεν προσφέρει πλήρη ηρεμία ή ρομαντική ψευδαίσθηση ενότητας με τη φύση και εκμεταλλεύεται την αίσθηση που τελικά οδηγεί σε κορεσμό κοινωνικής ανωτερότητας στο ακροατήριό του για να επιβάλει μιαν απόσταση που καταλήγει σε συναισθητική απεμπλοκή καθώς το κάθε ποίημα φτάνει στο τέλος του. Η ισορροπία είναι ακριβής: ο κόσμος της φαντασίας ασχολείται με πραγματικά προβλήματα (κατά το πλείστον έρωτα) κι όμως οι πραγματικοί άνθρωποι και τα πολιτικά ποτέ δεν υπεισέρχονται σε βαθμό που να υπονομεύουν την ψευδαίσθηση.

Υπάρχει και μια άλλη σημαντική άποψη από την οποία παρουσιάζει διαφορές από τους μεταγενέστερους βουκολικούς ποιητές. Μερικοί από τους

χωρικούς στα Ειδύλλια (συγκεκριμένα ο Δάφνης, αλλά κι ο Μενάλκας επίσης) ανήκαν στη λογοτεχνική παράδοση πριν από τον Θεόκριτο, και ο Θεόκριτος χρησιμοποιεί το γεγονός ενός εν μέρει διαμορφωμένου εκ των προτέρων αγροτικού κόσμου για δικό του όφελος· με το να επαναλαμβάνει έναν αριθμό από τους χαρακτήρες του σε διάφορα ειδύλλια δίνει επιπρόσθετα βάρος και την εντύπωση βάθους και το τρισδιάστατο στον δικό του βουκολικό κόσμο. Η Αμαρυλλίδα, ο Κορύδων κι ο Τίτυρος, ο καθένας τους γίνεται με την επανάληψη μια οικεία μορφή και δημιουργεί συνεπώς μια ημιμυθική ατμόσφαιρα. Ωστόσο είναι οι διάδοχοι κι οι μιμητές του Θεόκριτου αυτοί που ανέπτυξαν πλήρως το τέχνασμα αυτό, αποκλείοντας στην ουσία συμμετοχή στον βουκολικό κόσμο και μεταβάλλοντάς τον πλήρως σ' ένα μυθικό 'άλλο χώρο'. Είναι εν μέρει αυτός ο αυτόνομος χαρακτήρας του μετα-θεοκρίτειου ποιμενικού άσματος, όπως και το γεγονός ότι υπάρχουν ολοφάνερα πολλές περιπλοκές στον Θεόκριτο που ακόμη δεν αντιλαμβανόμαστε πλήρως, αυτός που δελέασε μερικούς ερμηνευτές να διαβάσουν τα ειδύλλια του Θεόκριτου ως αλληγορικά ποιήματα. Εκείνοι που επιθυμούν να βλέπουν προβλήματα των αρχών της ποιητικής σύνθεσης, ή πιο σοβαρά ζητήματα, κρυμμένα συμβολικά κάτω από την επιφάνεια της αγροτικής γλώσσας στον Θεόκριτο πρέπει να επωμισθούν την ευθύνη της απόδειξης, και πρέπει να λεχθεί ότι οι αλληγορικές ερμηνείες έχουν ως τώρα δημιουργήσει τόσα προβλήματα όσα κι αυτά που θέλουν να λύσουν και γενικά είναι πολύ εκλεκτικές, όπως και υπεραπλουστευτικές, στο χειρισμό των μαρτυριών.

Το 3ο *Ειδ.* δείχνει τα ίδια χαρακτηριστικά όπως τα ποιήματα του Κύκλωπα, αν και σε πιο χαμηλό τόνο. Ένας αιπόλος κάνει καντάδα στην αγαπημένη του, την Αμαρυλλίδα, μπροστά στη σπηλιά που κατοικεί κι από την οποία αρνείται να βγει· ο δραματικός μονόλογος, γεμάτος αυτολύπηση, είναι κωμικός και μαζί λυπηρός, και για μια φορά πάλι αποκαλύπτει πολύ καθαρά γιατί η Αμαρυλλίδα έπρεπε να παραμείνει ασυγκίνητη. Ο αιπόλος τη φορά αυτή δεν είναι παράξενο τέρας, κι ο κόσμος για τον οποίο μιλά έχει για το αλεξανδρινό ακροατήριο του Θεόκριτου πλήθος από βουκολικά θέλγητρα, με τη σπηλιά καλυμμένη από κισσό και φτέρη, με τις μέλισσες που βομβούν, τα μπουμπούκια τριαντάφυλλα και το ευωδιαστό σέλινο, για να μη μιλήσουμε για αγροτικές παραδόσεις και προλήψεις· αλλά το ευχάριστο τοπίο αντισταθμίζεται από τη χιουμοριστική παραφωνία ενός επίσημου παρακλαυσίθυρου (μια σερενάτα έξω από το σπίτι του αγαπημένου προσώπου), που ήταν αστική συνήθεια, μεταφερμένη εδώ σε αγροτικό πλαίσιο. Για μια ακόμη φορά ο τόνος είναι αμφίσημος, κι η αποστασιοποιημένη ανωτερότητα αποτελεί ένα ουσιαστικό συστατικό.

Το 10ο *Ειδ.* είναι διάλογος ανάμεσα σε δυο θεριστές, τον Μίλωνα και

τον Βουκαίο, που συζητούν την ανικανότητα του δεύτερου να συγκεντρωθεί στη δουλειά του εξαιτίας του έρωτα· ο Βουκαίος τραγουδά ένα ερωτικό τραγούδι για το κορίτσι του, ο Μίλων τον επαινεί και τραγουδά ένα τραγούδι της δουλειάς. Οι δυο εργάτες βρίσκονται μακριά από τη ζωή της πόλης της Αλεξάνδρειας, και το ποίημα έχει άφθονη ευχάριστη χιουμοριστική διάθεση, αγροτικούς ιδιωματισμούς και παροιμίες· είναι μια καθαρή αγροτική βινιέτα, αλλά είναι και κάτι περισσότερο απ' αυτό, γιατί ενώ εκφράζει τη θλιβερή απομόνωση του εραστή που δεν βρίσκει ανταπόκριση αντιθέτει την ευαισθησία του με την τραχύτερη, λιγότερο ελκυστική, φύση του ανθρώπου που δεν έχει ανάλογη συναισθηματική εμπειρία.

Πολλοί νεότεροι αναγνώστες μπορεί να ξαφνιαστούν αν μάθουν ότι στο σημείο αυτό όλα τα αυστηρά βουκολικά ποιήματα που μπορούν να αποδοθούν στον Θεόκριτο με λογική βεβαιότητα έχουν αναφερθεί. Φτάνουν συνολικά τα οκτώ, και είναι λιγότερα σε αριθμό (και όγκο) από τα μη βουκολικά ποιήματα στο θεοκρίτειο corpus. Ιστορικά τη μεγάλη του επιτυχία γνώρισε ως βουκολικός ποιητής, αλλά πολλά από τα άλλα του ποιήματα είναι καθεαυτά εξίσου περίφημα, κι είναι ψεύτικη διάκριση να τα θέτουμε σε ιδιαίτερη από τα βουκολικά έργα κατηγορία. Πολλά απ' αυτά είναι αφηγηματικά στο ύφος και καταπιάνονται με ηρωικά θέματα (αυτά που αργότερα έγιναν γνωστά ως 'επύλλια'), αλλά μερικά είναι, όπως τα βουκολικά ποιήματα, 'μιμητικά' ως προς τη μορφή (μονόλογος ή διάλογος) και επικεντρώνονται στις μεταπτώσεις του έρωτα ή σε κάποια άλλη δραματική σκηνή. Έτσι το 14ο *Ειδ.* μοιάζει με το *Ειδ.* 10 σε μορφή και περιεχόμενο, με την εξαίρεση ότι οι δύο ομιλητές φαίνεται να είναι άνθρωποι που ξέρουν από τον κόσμο. Ο Αισχίνας περιγράφει για το φίλο του Θυώνιχο ένα άτυχο πάρτυ στο οποίο η 'φιλενάδα' του Αισχίνα απεκάλυψε ότι ήταν ερωτευμένη με κάποιον άλλο. Η περιγραφή της σκηνής από τον Αισχίνα, τα αισθήματά του και η δραματική στιγμή, δίνονται εξαίσια, αλλά το ποίημα παίρνει διαφορετική τροπή από το *Ειδ.* 10 και δείχνει τα αλεξανδρινά του συμφραζόμενα, όταν ο Θυώνιχος προτείνει στον απαρηγόρητο Αισχίνα να καταταγεί για στρατιωτική υπηρεσία στο εξωτερικό (στη 'Λεγεώνα των ξένων') υπό τον Αιγύπτιο Πτολεμαίο (59-64):

Θυών. Ο καλύτερος μισθοδότης για έναν ελεύθερο είναι ο Πτολεμαίος.
Αισχ. Κατά τα άλλα τι είδους άνθρωπος είναι;
Θυών. Άριστος. Καλοσυνάτος, καλλιεργημένος, ιπποτικός, καθ' όλα γοητευτικός·
ξεχωρίζει αυτόν που τον αγαπά,
κι ακόμη περισσότερο τον εχθρό του,
γενναιόδωρος σε πολλούς, και δεν αρνείται όταν του ζητείται κάτι
όπως ταιριάζει σε βασιλιά – αν και δεν πρέπει να ζητά κανείς συνεχώς.

Κι ο Θυώνιχος προτρέπει τον Αισχίνα να φύγει μακριά στην Αίγυπτο. Η

φιλοφρόνηση είναι υπέροχη για έναν Πτολεμαίο που αναμφίβολα καθόταν στο ακροατήριο στην πρώτη απαγγελία του ποιήματος.

Ένα άλλο είδος τιμητικής εκδήλωσης στην Αλεξάνδρεια του Πτολεμαίου απαντά στο *Ειδ.* 15, έναν άλλο μιμητικό διάλογο όπου δύο γυναίκες από τις Συρακούσες, συμπατριώτισσες του Θεόκριτου, αλλά κάτοικοι της Αλεξάνδρειας, πάνε από τα σπίτια τους μέσα από πολυάνθρωπους δρόμους για να παρακολουθήσουν την επίδειξη και εορτή του Άδωνη στα βασιλικά ανάκτορα. Ο διάλογος του ποιήματος αυτού, δοσμένος σε ιδιαίτερα ρεαλιστικό ιδίωμα και σε δωρική διάλεκτο, αναπαριστά με δεξιοτεχνία την κάθε σκηνή για τον αναγνώστη, από το συνωστισμό στους δρόμους ως τη λαμπρότητα του ανακτόρου, κι η αποκορύφωση είναι το τελετουργικό άσμα στην Αφροδίτη από την ιερουργό. Ο Θεόκριτος μπορεί, όπως παρατηρεί ο σχολιαστής, να πήρε ως πρότυπο ένα χαμένο μίμο από τον Σώφρονα, αλλά η επιδεξιότητα με την οποία το ειδύλλιο δημιουργεί την ψευδαίσθηση μιας πραγματικής συνδιάλεξης που πήρε τ' αυτί και συνδυάζει την απόλαυση για ένα ανώτερο ακροατήριο της αργόσχολης οικιακής φλυαρίας και τον εύκολο εντυπωσιασμό των δύο γυναικών, με την παρουσίαση ενός αληθινά μεγαλοπρεπούς και μάλλον εξωτικού εορταστικού ύμνου, είναι η χαρακτηριστική τέχνη του Θεόκριτου, όπως αποδεικνύουν πολλά από τα άλλα Ειδύλλια. Επιφανειακά το ποίημα αυτό μπορεί να φαίνεται ότι μοιάζει με ένα μίμο από τον Ηρώδα (βλ. σ. 851 κ.ε), αλλά το *Ειδ.* 15 ξεπερνά κατά πολύ οποιοδήποτε από τα σωζόμενα έργα εκείνου του συγγραφέα.

Από πολλές απόψεις το πιο ωραίο από τα μιμητικά ειδύλλια είναι το δεύτερο, ο μονόλογος της Σιμαίθας, ενός κοριτσιού που το άφησε ο εραστής του, καθώς τα μεσάνυχτα δοκιμάζει μαγικά προσπαθώντας να τον ξανακερδίσει. Την ώρα που εκτελεί τα ξόρκια της και τραγουδά τις επωδές που διατρέχουν ως μοτίβα σχεδόν ολόκληρο το ποίημα, ο νους της πάει πίσω στην πρώτη της συνάντηση με τον Δέλφη κι ακούμε την ιστορία της παθιασμένης και άτυχης ερωτικής υπόθεσης. Αυτό είναι ένα ποίημα που και αναπλάθει την ιδιαίτερη διάθεση έντονης συγκέντρωσης σε μια μαγική στιγμή (όπως στον πέμπτο και έκτο ύμνο του Καλλίμαχου) και δείχνει, πάλι μέσα από αυτο-αποκάλυψη, μιαν ανατομία αισθημάτων. Η περίσταση που επιλέχθηκε, η μεσονύκτια μαγεία, αν και δεν είναι χωρίς προηγούμενο σε προγενέστερους συγγραφείς, είναι μοναδική στον Θεόκριτο ή σε οποιονδήποτε από τους συγχρόνους του, κι η διερεύνηση των συναισθημάτων μιας γυναίκας σε ερωτική σχέση είναι σπάνια[1]· αλλά το ενδιαφέρον για την παθολογία ασυνήθιστων καταστά-

1. Υπάρχει μια μεγάλη εξαίρεση στη μελέτη του Απολλώνιου Ρόδιου πάνω στη Μήδεια στο βιβλίο 3 των *Αργοναυτικών* του· και το αποκαλούμενο αλεξανδρινό ερωτικό απόσπασμα (Powell 177), που έχει ίσως συντεθεί έναν αιώνα μετά τον Θεόκριτο, είναι ο θρήνος σε λυρικό μονόλογο μιας γυναίκας που προδόθηκε από τον εραστή της.

σεων είναι χαρακτηριστικό της ελληνιστικής προτίμησης και ο ανικανοποίητος ή αποτυχημένος έρωτας είναι ένα θέμα στο οποίο ο Θεόκριτος επιστρέφει ξανά και ξανά σ' όλα τα Ειδύλλια. Η ιστορική διήγηση της Σιμαίθας μοιάζει πολύ μ' εκείνη του Αισχίνα στο *Ειδ.* 14, ενώ η έκφραση της απελπισίας της δεν είναι ανόμοια μ' εκείνη του ανώνυμου αιπόλου στο *Ειδ.* 3.

Τα αφηγηματικά ειδύλλια επίσης, αν και δεν είναι στη μορφή δραματικά, συγγενεύουν στενά με τα βουκολικά ποιήματα. Έτσι το *Ειδ.* 13, που αφηγείται πώς ο Ηρακλής έχασε τον αγαπημένο του Ύλα, όχι μόνο περιστρέφεται για μια ακόμη φορά γύρω από το θέμα του χαμένου έρωτα, αλλ' ακόμη έχει στο κέντρο της αφήγησης μιαν ισχυρή αίσθηση της ατμόσφαιρας της υπαίθρου και της παράξενης δύναμής της. Το ποίημα έχει επιπρόσθετα μιαν ιδιαίτερα προγραμματική θέση ανάμεσα στα έργα του Θεόκριτου. Η ιστορία της αρπαγής του ακόλουθου του Ηρακλή Ύλα (από τις νύμφες) ήταν πολύ σπάνια, αλλά απαντά πάλι στο σύγχρονο του Θεόκριτου Απολλώνιο Ρόδιο (*Αργοναυτικά* 1. 1187-357). Παρατηρήθηκαν προ πολλού στενές ομοιότητες ανάμεσα στα δύο χωρία και παρόλο που μερικοί φιλόλογοι υποστηρίζουν ακόμη την προτεραιότητα του Θεόκριτου, λίγες αμφιβολίες μπορούν να υπάρξουν ότι προηγήθηκε ο Απολλώνιος. Αν λάβουμε υπόψη μας τα διάφορα υφολογικά στοιχεία (βλ. Παράρτημα), όσο και το γεγονός ότι ο Απολλώνιος Ρόδιος είχε θεματικούς λόγους να ενδιαφέρεται για τη σύνδεση ανάμεσα στον Ύλα και τους Κιανούς, και επίσης αν σκεφτούμε ότι το επεισόδιο που στα *Αργοναυτικά* ακολουθεί αμέσως μετά το ατύχημα του Ύλα (η πυγμαχία ανάμεσα στον Άμυκο και Πολυδεύκη, 2.1-97) είναι το θέμα ενός άλλου χωριστού θεοκρίτειου ποιήματος, του *Ειδ.* 22, φαίνεται αναπόφευκτο το συμπέρασμα ότι μετά τη σύνθεση τουλάχιστον των βιβλίων 1 και 2 των *Αργοναυτικών* ο Θεόκριτος επέλεξε δύο επεισόδια του Απολλώνιου και τα μετέτρεψε σε σύντομα ειδύλλια. Ο λόγος για το ξαναγράψιμο αυτό είναι σαφής: ο Θεόκριτος ακολουθούσε τις 'καλλιμάχειες' αρχές όπως εκθέτονται στο *Ειδ.* 7 και θέλησε να αποδείξει πώς ένας ποιητής που έγραφε στο περισσότερο 'εκλεπτυσμένο' και 'περιορισμένο' ύφος μπορούσε να προσεγγίσει τα παραδοσιακά επικά θέματα. Ένα από τα πιο αξιοσημείωτα χαρακτηριστικά του καλλιμάχειου ύφους είναι η σκόπιμη αποφυγή της παραδοσιακής αφηγηματικής λογικής· το ενδιαφέρον εστιάζεται όχι στα ίδια γεγονότα αλλά στο πλαίσιο μέσα στο οποίο συμβαίνουν, στην ατμόσφαιρα και τα αποτελέσματά τους.

Αξίζει να εξετάσουμε πρώτα ένα χωρίο από την αφήγηση του Απολλώνιου. Ο Ηρακλής, επωφελούμενος από μια νυκτερινή στάση στην Κιανίδα, ψάχνει στο δάσος για να βρει κάτι για να αντικαταστήσει το κουπί που του είχε σπάσει νωρίτερα, ενώ ο ακόλουθός του Ύλας παίρνει μια μπρούντζινη υδρία και ψάχνει για νερό (1.1221-39):

Και γρήγορα πλησίασαν στη βρύση που οι κοντινοί περίοικοι
ονομάζουν Πηγές. Και οι χοροί των νυμφών μόλις που τώρα δα
άρχιζαν· γιατί ενδιαφέρονταν όλες οι νύμφες
που κατοικούν στην ωραία βουνοκορφή
να υμνούν πάντα την Άρτεμη με νυκτερινά άσματα.
Κι αυτές που έλαχε να φυλάν τις σκοπιές των βουνών ή τις κοίτες
των ποταμών κι όσες φυλάν το δάσος, έφταναν η μια πίσω από την άλλη από μακριά·
κι η νύμφη του νερού μόλις που αναδυόταν
από την καλλίροη κρήνη. Τον αντιλήφθηκε κοντά
ροδαλό από την ομορφιά και τις γλυκιές του χάρες,
γιατί επιπλέον φώτιζε από τον ουρανό ρίχνοντας το φως της
γεμάτη η σελήνη· κι η Κύπριδα έκανε την καρδιά της να χτυπά
κι από την αμηχανία της με δυσκολία μάζεψε τις αισθήσεις της.
Κι όταν αυτός ακούμπησε την υδρία του στο ρέμα
και στηρίχθηκε εγκάρσια, κι ολόγυρά του αντήχησε ανείπωτο νερό
καθώς γέμιζε το χάλκινο αγγείο το βουερό, ξαφνικά αυτή
έβαλε τ' αριστερό της χέρι πάνω από το σβέρκο του,
με μεγάλη επιθυμία να του φιλήσει το τρυφερό στόμα, και με το δεξί της χέρι
έσυρε δυνατά τον αγκώνα του και τον έριξε στη μέση της δίνης.

Αυτό είναι υψηλή ποίηση σε ομηρικό ύφος, κι η αφήγηση προχωρεί με ευθύγραμμο τρόπο. Ο Ύλας έρχεται σε μια πηγή που ονομάζεται *Πηγαί:* γύρω της οι νύμφες μόλις αρχίζουν το χορό τους (εξήγηση: νυκτερινή εορτή για την Άρτεμη). Η νύμφη της πηγής εμφανίζεται και βλέπει τον Ύλα: φαίνεται εξαιρετικά ωραίος και τον ερωτεύεται τρελά. Κι έτσι συμβαίνει (και ο αναγνώστης είχε την ευκαιρία να αντιληφθεί τη λογική της κατάστασης) ώστε όταν ο Ύλας βυθίζει τη στάμνα του η νύμφη τον τραβά μέσα σ' έναν εναγκαλισμό. Είναι ένα ωραίο χωρίο, ένα πολύ επιτυχημένο παράδειγμα ελληνιστικού επικού ποιήματος· η περίσταση είναι θρησκευτική μ' έναν οικείο ομηρικό τρόπο, και σαν τον Όμηρο ο Απολλώνιος παρουσιάζει τη διήγηση μ' ένα δραματικό τρόπο, δημιουργώντας ατμόσφαιρα από την ακολουθία των ίδιων των γεγονότων.

Ωστόσο το ειδύλλιο του Θεόκριτου δείχνει πόσο συμβατικός είναι ο Απολλώνιος. Πρώτα πρώτα η εισαγωγή (όπου ο Θεόκριτος, αντίθετα με τον Απολλώνιο, κάνει το ερωτικό στοιχείο σαφές) συνοψίζει σε εννέα στίχους τη βασική αφήγηση της Αργοναυτικής εκστρατείας (16-24)· ό,τι στον Απολλώνιο καταλαμβάνει δυο βιβλία, συντομεύεται σ' ένα συμπτωματικό πρόλογο. Όταν αρχίζει η κύρια διήγηση, το ξεκίνημα των Αργοναυτών κι η άφιξή τους στην Κιανίδα περιγράφεται σε επτά στίχους μιας βασικά βουκολικής (θα μπορούσε κανείς να πει ησιόδειας) περιγραφής (25-31): Ύστερα (36-54):

Ο χρυσομάλλης Ύλας πήγε να φέρει νερό για το τραπέζι
για τον ίδιο τον Ηρακλή και τον ατρόμητο Τελαμώνα,
δυο συντρόφους που έτρωγαν πάντοτε μαζί,
κρατώντας το χάλκινο δοχείο. Γρήγορα αντιλήφθηκε μια κρήνη
σε χαμηλό μέρος· κι ολόγυρα είχαν φυτρώσει βούρλα πυκνά,
σκούρο χελιδόνι και πράσινο πολυτρίχι
και τρυφερά σέλινα κι άγρωστη που σέρνεται στο χώμα.
Στη μέση του νερού οι Νύμφες, θεές φοβερές στους χωρικούς,
η Ευνίκη κι η Μαλίδα, κι η Νύχεια με την άνοιξη στα μάτια.
Κι ο νέος στη βιασύνη του να βυθίσει στο νερό τη μεγάλη υδρία
τεντώθηκε, αλλά όλες τους κρεμάστηκαν απ' το χέρι του
γιατί ο έρωτας έκανε να χτυπά ολονών η τρυφερή καρδιά
για το αργίτικο αγόρι· μέσα στο μαυρονέρι πέφτοντας
σωριάστηκε, όπως όταν από τον ουρανό καιγόμενο τ' αστέρι
σωριάζεται στη θάλασσα, και κάποιος λέει στους συντρόφους του ναύτες
'χαλαρώστε, παιδιά, τα ξάρτια· έρχεται βοηθητικός αγέρας'.
Κι οι Νύμφες έχοντας το αγόρι πάνω στα γόνατά τους
προσπαθούσαν ενώ έχυνε δάκρυα να το παρηγορήσουν με λόγια τρυφερά.

Το χωρίο αυτό είναι γεμάτο από παρεκκλίσεις από τη λογική της αφήγησης, με δικαιολόγηση πράξεων μετά τα γεγονότα. Ο χώρος της πηγής είναι ποιητικά πιο περίοπτος από το γεγονός της ανακάλυψής της από τον Ύλα, και με ανάλογο τρόπο ο Θεόκριτος εστιάζει την προσοχή του στο αλλόκοσμο και μαγικό αυτό μέρος με τις τρομερές, ανήσυχες νύμφες που χορεύουν μέσα στο νερό. Οι λεπτομέρειες των ονομάτων κάνουν πραγματική τη φοβερή στιγμή, και το μοιραίο συμβάν δεν είναι ανθρώπινη, κατανοητή πράξη, περίπτυξης και φιλήματος· μόνο αργότερα μας δίνεται κάποια εξήγηση, ότι οι νύμφες, φυσικά, ερωτεύτηκαν. Όταν ο Ύλας πέφτει μέσα στο νερό αρχίζει μια άλλη παρέκβαση· ωστόσο η παρομοίωση δεν είναι μονάχα μια διακοπή της αφήγησης, αλλά προεικονίζει επίσης το επόμενο γεγονός της ιστορίας: στον Απολλώνιο, ευθύς μόλις ο Ηρακλής έσπευσε να ψάξει για τον Ύλα οι άλλοι Αργοναύτες επωφελήθηκαν από τον άνεμο που σηκώθηκε κι απέπλευσαν. Η άποψη του Θεόκριτου, ότι ο Ηρακλής ήταν τόσο ξεμυαλισμένος με τον ακόλουθό του, ώστε έμεινε πίσω, γίνεται, με τρόπο περιληπτικό και συμπτωματικό, μέρος της περιγραφής της πτώσης του Ύλα.

Το ποίημα του Θεόκριτου δεν είναι αφήγηση: το υλικό μπορεί να είναι εκείνο του συμβατικού έπους, αλλ' αυτό που έχει σημασία δεν είναι τα γεγονότα και η σειρά τους, αλλά η ατμόσφαιρα, το τοπίο, και κυρίως το παράξενο αυτό επεισόδιο. Οι πράξεις λαμβάνονται σχεδόν ως δεδομένες κι εμφανίζονται έμμεσα καθώς ο ποιητής επικεντρώνεται σε θέματα διάθεσης και ψυχολογίας. Η μαγεία και το τοπίο είναι τελείως θεοκρίτεια, αλλά το ύφος και ο τρόπος

με τον οποίο το επικό υλικό γίνεται αντικείμενο χειρισμού είναι του Καλλίμαχου· αυτό είναι το μη Ομηρικό ύφος, η σαφήνεια και καθαρότητα του τζίτζικα που συστήνεται από τον Απόλλωνα κι από τον Λυκίδα.

Τα άλλα 'αφηγηματικά' ειδύλλια δείχνουν όμοια ενδιαφέροντα. Το *Ειδ.* 22, ένας 'ύμνος' στους Διοσκούρους, είναι ένα περίεργο κείμενο που φαίνεται ότι έπαθε ζημιά κατά την παράδοση σε βαθμό που δεν είναι δυνατή ασφαλής κριτική αποτίμηση, αλλά η έμφαση βρίσκεται στην ατμόσφαιρα και στον χώρο παρά στην 'ιστορία' καθώς ο Θεόκριτος αφηγείται δύο μύθους που εξυμνούν την ανδρεία του Πολυδεύκη και του Κάστορα. Όπως αναφέρθηκε ήδη, το τμήμα για τον Πολυδεύκη (27-134) αναμορφώνει την εκδοχή του Απολλώνιου, κάνοντας το επεισόδιο όχι τόσο μια συμβατική, μάλλον κτηνώδη, ηρωική προσπάθεια όσο μια σύγκρουση ηθικών δυνάμεων σε μεγάλη κλίμακα· ακόμη και στο κατεστραμμένο τμήμα που ασχολείται με το κατόρθωμα του Κάστορα είναι σαφές ότι ο Θεόκριτος επέλεξε να εισαγάγει πολλές νέες απόψεις που δεν βρίσκονται σε προηγούμενους συγγραφείς. Το *Ειδ.* 24 ασχολείται μ' ένα ηρωικό κατόρθωμα του νεαρού Ηρακλή που στραγγάλισε δυο φίδια σταλμένα από την Ήρα για να σκοτώσουν τον νηπιακό ήρωα και τον αδελφό του στην κούνια τους· η ιστορία ήταν γνωστή κι η αφήγηση του Θεόκριτου μοιάζει μ' εκείνην του Πινδάρου στον πρώτο *Νεμεόνικο*, αλλά αν και το ειδύλλιο χειρίζεται υλικό από συμβατικό μύθο, ανήκει ως προς τον τόνο και τον τρόπο στο ίδιο φιλολογικό είδος αλεξανδρινής πειραματικής ποίησης όπως η *Εκάλη* του Καλλίμαχου. Η γλώσσα και το ύφος ανήκουν στην υψηλή ποίηση, και ο άθλος του Ηρακλή παρουσιάζεται ως ένα εξαιρετικό κατόρθωμα, προκαταρκτικό των μεγάλων άθλων της ανδρικής του ηλικίας: από μια άποψη το ποίημα είναι ένας μισο-εγκωμιαστικός έπαινος, που περιέχει την προφητεία του Τειρεσία για ένα σπουδαίο μέλλον για το γιο της Αλκμήνης και την αφηγηματική περιγραφή της εκπαίδευσης του Ηρακλή. Ωστόσο η αφήγηση εστιάζεται τόσο στον οικιακό περίγυρο όσο και στον στραγγαλισμό των φιδιών από το νήπιο· ο αδελφός του Ηρακλή, Ιφικλής, κλωτσά την μάλλινή του κουβέρτα στην προσπάθειά του να το βάλει στα πόδια, ο πατέρας Αμφιτρύων κοιμάται βαθιά στη διάρκεια της φασαρίας, πρέπει να τον ξυπνήσει η γυναίκα του που τον προτρέπει να μην αργήσει να φορέσει τα σανδάλια του, κι αφού φτάσει πολύ αργά για να κάνει οτιδήποτε επιστρέφει κατευθείαν στο κρεβάτι του. Ο Ηρακλής αυτός μοιάζει με τον Ερμή-θαύμα, και το χιούμορ του ειδυλλίου του Θεόκριτου δεν είναι ανόμοιο με εκείνο του ομηρικού *Ύμνου εις Ερμήν*, πάντοτε δημοφιλούς στην Αλεξάνδρεια, ή, ανάμεσα στα σύγχρονα ποιήματα, μ' εκείνο του διασκεδαστικού Καλλιμαχικού *Ύμνου εις Άρτεμιν* (βλ. παραπάνω, σ. 746).

Όλα τα αφηγηματικά ποιήματα δεν είναι τόσο εκτενή όσο τα *Ειδ.* 22

και 24. Τα βουκολικά ειδύλλια ουσιαστικά είναι μικρογραφίες μιας συγκεκριμένης σκηνής ή περίστασης μ' ένα στιγμιαίο πλαίσιο, και ο Θεόκριτος επεξέτεινε τον τύπο αυτό σε αφηγηματικό είδος. Το *Ειδ.* 26 παρουσιάζει σε τριάντα οκτώ δωριάζοντες επικούς εξαμέτρους μια σύντομη διήγηση για το διαμελισμό του Πενθέα από τη Βάκχη μητέρα του και τις αδελφές της· η οπτική γωνία της αφήγησης είναι αβέβαιη· και σαν να ήθελε να υπογραμμίσει αυτή την αβεβαιότητα το ποίημα τελειώνει με μια υμνική προσευχή στον Διόνυσο. Το *Ειδ.* 18 είναι το μόνο πλήρες ελληνικό επιθαλάμιο που σώζεται, ένα τραγούδι γάμου για τήν Ελένη της Σπάρτης· σ' ένα ελκυστικό ποίημα με πολλούς απόηχους από τη Σαπφώ (και λέγεται από τους αρχαίους σχολιαστές ότι άντλησε από ένα έργο του Στησίχορου) ο Θεόκριτος προσφέρει, σ' ένα μίγμα αφήγησης και χορικού άσματος, μιαν άλλη δραματοποιημένη ψευδαίσθηση, τα λόγια που υποτίθεται ότι τραγουδήθηκαν από τις ελεύθερες συνοδούς της νύφης έξω από τον νυφικό κοιτώνα της Ελένης και του Μενέλαου. Η δομή είναι η οικεία για το αρχαίο επιθαλάμιο, περιλαμβάνοντας συγχαρητήρια στο γαμπρό και τολμηρούς αστεϊσμούς εις βάρος του, παίνεμα της νύφης και υποσχέσεις ότι δεν θα την ξεχάσουν, ευχές για την ευτυχία και ευημερία του ζεύγους και μια υπόσχεση να επιστρέψουν την αυγή να τραγουδήσουν ένα άλλο τραγούδι.

Τα σχόλια που σώζονται σε πολλά από τα ειδύλλια παρατηρούν συχνά ότι ο Θεόκριτος αντλούσε από προγενέστερους Σικελούς ή αρχαϊκούς συγγραφείς, και σε τρία ποιήματα μιμείται εντελώς ανοικτά τη Σαπφώ και τον Αλκαίο. Τα *Ειδ.* 28, 29, 30 είναι σε αιολική διάλεκτο και αιολικά μέτρα, και παρόλο που δεν έχουμε τα αρχικά κείμενα πάνω στα οποία βασίστηκαν μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Θεόκριτος ακολουθούσε στενά τους Λέσβιους ποιητές. Το *Ειδ.* 28 είναι ένα σύντομο έργο γραμμένο για να συνοδεύσει μια ρόκα που ο Θεόκριτος δίνει ως δώρο στη γυναίκα του φίλου του γιατρού, Νικία από τη Μίλητο. Το *Ειδ.* 29, που αρχίζει με ένα παράθεμα από τον Αλκαίο ('κρασί κι αλήθεια, αγαπητό παιδί'), απευθύνεται σ' έναν άστατο νεαρό εραστή, τονίζοντας τα πλεονεκτήματα της σταθερότητας (όμοιο ανάμεσα στα εξάμετρα έργα είναι το άνισο και αινιγματικό *Ειδ.* 12, μια θερμή προσφώνηση σ' έναν εραστή που εμφανίζεται ύστερα από απουσία δύο ημερών, και που δίνει στον ποιητή την αφορμή για μιαν ευχή: να γίνει στο εξής η αμοιβαία αφοσίωσή τους ονομαστό παράδειγμα για τους μεταγενέστερους)· το *Ειδ.* 30 είναι σε μορφή μονολόγου θρηνώντας τα βάσανα του έρωτα για ένα αγόρι. Σώζονται ακόμη λιγοστά αποσπάσματα χαμένων έργων, συμπεριλαμβανομένου ενός άλλου προφανώς αιολικού ποιήματος (31), κι ενός έργου σ' εξαμέτρους που ονομάζεται *Βερενίκη* (απ. 3).

Παρόλο που ο Θεόκριτος ήταν ονομαστός στην αρχαιότητα κυρίως για τα βουκολικά έργα του, τα ποιήματα αυτά ήταν μόνο ένα μέρος των επιτευγ-

μάτων του. Η ίδια προτίμηση και τα θεματικά ενδιαφέροντα διατρέχουν όλη του την ποίηση: το παράξενο ή αλλόκοτο γεγονός κι η περίσταση, οι παράξενα αμφίσημοι χαρακτήρες που έχουν τη δύναμη να προκαλούν συγχρόνως συμπάθεια και να δημιουργούν μιαν αίσθηση ατάραχης ανωτερότητας, είτε πρόκειται για καθαρά αλλόκοτες μορφές, όπως ο Πολύφημος, είτε πρόκειται απλώς για πρόσωπα που παρεκτρέπονται προσωρινά, όπως η Σιμαίθα. Πιο σταθερό απ' ό,τι για το βουκολικό στοιχείο είναι το ενδιαφέρον για τον πόνο του ανεκπλήρωτου έρωτα και για τις περίεργες συνέπειες του ερωτικού πάθους που παρεκτρέπει και αποπροσανατολίζει: ο Θεόκριτος περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον ελληνιστικό συγγραφέα είναι ο ποιητής της αγάπης, αλλά της αγάπης πιο πολύ ως πόνου παρά ως λυρικής εμπειρίας. Από την άποψη της μορφής και του ύφους ο Θεόκριτος ήταν ένας πειραματιστής, ευθυγραμμισμένος με τον Καλλίμαχο, κι όπως ο Καλλίμαχος έγραψε ύμνους, ηρωικές αφηγήσεις με μια σύγχρονη ρεαλιστική προοπτική, και 'μιμητικά' ποιήματα (όπως οι ύμνοι του Καλλίμαχου στον Απόλλωνα, την Αθηνά και τη Δήμητρα) βουκολικά και μη. Όλα αυτά τα έργα τα διαπερνά μια ισχυρή αίσθηση της ψυχολογικής σχέσης, αλλά και ενδιαφέρον για τη σχέση αυτή ανάμεσα στον συγγραφέα και το ακροατήριό του· αυτό είναι που κάνει τον Θεόκριτο ένα τέτοιο δεξιοτέχνη στην επινόηση της ψευδαίσθησης, της ψευδαίσθησης για τα πράγματα μιας συγκεκριμένης σκηνής, ή μιας σειράς συναισθημάτων, ή του πραγματικού κόσμου. Σύμφωνα με την άποψη που εκφράστηκε πιο πάνω η ψευδαίσθηση αυτή βασίζεται σε μιαν ακριβή ισορροπία ανάμεσα στην πραγματικότητα και στη φαντασία, και είναι μια ισορροπία που κανένας συγγραφέας μετά τον Θεόκριτο δεν κατάφερε να επιτύχει ξανά. Οι μεταγενέστεροι Έλληνες βουκολικοί υπερβάλλουν το φανταστικό στοιχείο και δείχνουν υπερβολικό συναισθηματισμό, ενώ ο Βιργίλιος στις *Εκλογές* του, παρόλο που έδωσε το πρότυπο για ένα μεγάλο μέρος της μεταγενέστερης Ευρωπαϊκής βουκολικής ποίησης διέπραξε το μοιραίο σφάλμα να εισαγάγει σοβαρά πολιτικά θέματα στον κόσμο της ψευδαίσθησης, με το ανεπιθύμητο αποτέλεσμα να συναισθηματοποιηθεί το πολιτικό στοιχείο και ο αγροτικός χώρος να συρρικνωθεί σ' ένα ασήμαντο προϊόν καθαρής φαντασίας.

5. ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΡΟΔΙΟΣ

Από τα πολλά αφηγηματικά έπη που γράφτηκαν στην πρώιμη ελληνιστική περίοδο σώθηκε μόνο ένα, τα *Αργοναυτικά* του Απολλώνιου του Ρόδιου. Είναι αξιοθρήνητη η σχεδόν ολοκληρωτική απώλεια ενός πολύ εκτεταμένου και δημοφιλούς είδους· ένας λόγος παραπάνω αφού ο Απολλώνιος ήταν σίγουρα ένας πολύ διακεκριμένος συγγραφέας, ώστε να χρησιμοποιήσουμε το έργο του για να ανασυνθέσουμε ή να χαρακτηρίσουμε το ελληνιστικό έπος· αλλά

τουλάχιστο στα *Αργοναυτικά* κατέχουμε ό,τι ήταν ιστορικά ένα από τα πιο σημαντικά ποιήματα που γράφτηκαν στην Αλεξάνδρεια του τρίτου αιώνα, όπως και μια από τις πιο 'ωραίες' αποτυχίες σ' ολόκληρη την ελληνική λογοτεχνία.

Για τον ίδιο τον Απολλώνιο πολύ λίγες ασφαλείς πληροφορίες έχουμε, παρόλο που οι αρχαίες βιογραφίες ισχυρίζονται ότι δίνουν λεπτομέρειες που αφορούν τη ζωή του. Ότι ήταν βιβλιοθηκάριος του Μουσείου (διάδοχος του Ζηνόδοτου) και δάσκαλος του Πτολεμαίου Γ΄ του Ευεργέτη (που ανέβηκε στο θρόνο το 247/6 π.Χ.) φαίνεται σίγουρο, όπως επίσης ότι σχετιζόταν με τον Καλλίμαχο (ίσως, όπως λεν μερικές πηγές, μαθητής του)· αλλά ρομαντικές ιστορίες μιας πρώιμης λογοτεχνικής αποτυχίας των *Αργοναυτικών* στην Αλεξάνδρεια, η συνακόλουθη εξορία στη Ρόδο όπως κι η ένδοξη επιστροφή που ακολούθησε στην ιδιαίτερη πατρίδα του όπου τάφηκε δίπλα στον Καλλίμαχο, είναι ύποπτες. Ανάμεσα στους πρώτους βιβλιοθηκάριους ήταν ένας άλλος Απολλώνιος (ο Ειδογράφος, που διαδέχτηκε τον Αριστοφάνη τον Βυζάντιο) και όσα φαίνονται να είναι ακριβείς βιογραφικές λεπτομέρειες για τον ποιητή είναι πιθανόν αποκυήματα της φαντασίας που προήλθαν από συγκεχυμένες προσπάθειες να εξηγήσουν την παρουσία του 'Απολλώνιου' δυο φορές στον κατάλογο των Βιβλιοθηκαρίων. Πολλοί νεότεροι εκδότες του Απολλώνιου Ρόδιου και Καλλίμαχου γράφουν για την περίφημη διένεξη ανάμεσα στους δυο ποιητές, συχνά περιγράφοντάς την ως μια μέχρι θανάτου έχθρα και ως το κύριο γεγονός στη ζωή και των δύο· το ύφος των δύο αυτών συγγραφέων είναι σίγουρα πολύ διαφορετικό, αλλά πρέπει να τονιστεί ότι σχεδόν δεν έχουμε άμεση μαρτυρία μιας τέτοιας έχθρας και καμιά απολύτως που είναι σύγχρονη. Όπως έχει ήδη αναφερθεί (παραπάνω, σ. 732 κ.ε.) ο Καλλίμαχος ήταν σίγουρα μπλεγμένος σε μια αξιόλογη λογοτεχνική διαμάχη, και είναι πολύ πιθανό ότι ο Απολλώνιος έπαιξε το ρόλο του σ' αυτήν, αλλά η μοναδική ειδική απόδειξη για μια σύγκρουση είναι μια πληροφορία σε διάφορες μεταγενέστερες πηγές (καμιά νωρίτερη από τον έκτο αιώνα μ.Χ.) ότι ο Απολλώνιος ήταν στόχος ύβρεων στο χαμένο σατιρικό ποίημα του Καλλιμάχου *Ίβις*. Υπάρχει επίσης ένα υβριστικό επίγραμμα ενάντια στον Καλλίμαχο στην Ελληνική Ανθολογία (*Παλ. Ανθ.* 11.275), που είναι αβέβαιης πατρότητας, αν και μερικές πηγές το αποδίδουν σε κάποιον Απολλώνιο ('τον Γραμματικό' ή 'τον Ρόδιο'). Το να επιμένουμε ότι δεν γνωρίζουμε τίποτε μπορεί να μην φαίνεται καθόλου ικανοποιητικό, αφού η Φιλονικία έφτασε να θεωρείται ως η αρχέτυπη λογοτεχνική διαμάχη· αλλά αν παραδεχτούμε ότι οι αρχαίες αναφορές μπορεί να αντικαθρεφτίζουν αμυδρά πραγματικές ιστορικές περιστάσεις, πρέπει να θυμόμαστε ότι η σχέση τους με τα γεγονότα είναι στην καλύτερη περίπτωση μακρινή και η βιογραφική παράδοση δεν είναι περισσό-

τερο αξιόπιστη για τον Απολλώνιο απ' ό,τι για οποιονδήποτε άλλο συγγραφέα.

Οι πληροφορίες από τα ίδια τα ποιήματα είναι πολύπλοκες και δείχνουν ότι η σχέση μεταξύ Καλλίμαχου και Απολλώνιου, τουλάχιστο ως συγγραφέων, ήταν στενές· υπάρχουν συνεχείς αντιστοιχίες ανάμεσα στα *Αργοναυτικά* και τα *Αίτια*, την *Εκάλη* και τους Ύμνους του Καλλίμαχου, που συνίστανται κάποτε σε ομοιότητες στο θέμα και στη σύνθεση σ' ένα ολόκληρο επεισόδιο αλλά συχνά σε περισσότερο τοπικούς απόηχους ύφους και φρασεολογίας. Δεν είναι πάντοτε εύκολο να αποφασίσει κανείς ποιος συγραφέας κάνει υπαινιγμό σε ποιον· το Αργοναυτικό επεισόδιο στο 1ο Βιβλίο των *Αιτίων* (απ. 719-21) ασφαλώς προηγήθηκε χρονολογικά του έργου του Απολλώνιου, αλλά σε μερικούς από τους Ύμνους ήταν σαφώς ο Καλλίμαχος που απηχούσε τα *Αργοναυτικά*. Σ' ένα περιβάλλον όπως της βασιλικής αλεξανδρινής αυλής 'δημοσίευση' ενός έργου ήταν κάτι πιο ακαθόριστο απ' ό,τι στις ημέρες μας που το βιβλίο ενός συγγραφέα παράγεται σε πολυάριθμα αντίτυπα για ευρύ αναγνωστικό κοινό· ακόμη κι ένα μακροσκελές ποίημα όπως τα *Αργοναυτικά* πιθανώς δημοσιεύτηκε κομμάτι-κομμάτι μέσω της προφορικής παρουσίασης και κυκλοφορίας 'ιδιωτικών' αντιτύπων, και πολλά μέρη του έργου μπορεί να πέρασαν από διάφορα προσχέδια (τα αρχαία σχόλια αναφέρονται σε έξι σημεία στο 1ο βιβλίο σε μια 'προηγούμενη έκδοση' των *Αργοναυτικών* με γραφές ελαφρά διαφορετικές από το κείμενο που έχουμε). Σ' αυτές τις συνθήκες, αλληλεξαρτήσεις ανάμεσα σε συγγραφείς που συνήθιζαν να κάνουν αμοιβαίες αναφορές και υπαινιγμούς είναι πιθανώς πολύπλοκες. Πολλοί νεότεροι φιλόλογοι υπέκυψαν στον πειρασμό να υποθέσουν ότι οι υπαινιγμοί από τον ένα ποιητή στον άλλο γίνονται μάλλον με εχθρικές διαθέσεις κι ότι στις περισσότερες περιπτώσεις είναι ο Καλλίμαχος που αναφέρεται στον Απολλώνιο. Είναι αλήθεια ότι πολλοί από τους απόηχους και τους υπαινιγμούς συνεπάγονται παραλλαγές φρασεολογίας ή μορφής, αλλά η ποικιλία (variatio) είναι θεμελιώδες χαρακτηριστικό όλης της αλεξανδρινής ποίησης, κι ενώ μερικοί από τους υπαινιγμούς μπορεί να σχεδιάστηκαν ως εναλλακτικές ερμηνείες ή και βελτιώσεις, κανένας δεν μπορεί φανερά, και για εσωτερικούς λόγους, να αποδοθεί σε εχθρικά ελατήρια. Συνεπώς χρειάζεται μεγάλη προσοχή για να αποφεύγουμε τη βιογραφική πλάνη. Πιο σημαντικές είναι οι θεμελιώδεις διαφορές ποιητικού τρόπου και ύφους ανάμεσα στον Απολλώνιο και μερικούς από τους συγχρόνους του· μερικές απ' αυτές έχουν ήδη θιγεί (σε σχέση με τον Καλλίμαχο παραπάνω, σ. 727, και με τον Θεόκριτο στις σ. 763 κ.ε.) και τώρα πρέπει να εξετάσουμε τον Απολλώνιο ως τον υπέρμαχο εκπρόσωπο της μη-καλλιμάχειας μορφής, του σε μεγάλη κλίμακα επικού ποιήματος.

Η ιστορία του ταξιδιού του Ιάσονα με το πρώτο πλοίο, την *Αργώ*, με

τους ηρωικούς του συντρόφους, τους Αργοναύτες, στα πιο απόμακρα σημεία του γνωστού κόσμου σ' αναζήτηση του Χρυσού Δέρατος ήταν παλιά, γνωστή σε κάποια μορφή στο συγγραφέα της *Οδύσσειας* (μ 71) και στον Ησίοδο (*Θεογ.* 992 κ.ε.). Το πιο παλιό ολοκληρωμένο έργο για την Αργοναυτική εκστρατεία για το οποίο υπάρχουν πληροφορίες είναι ένα ποίημα του έκτου αιώνα που αποδίδεται στον Επιμενίδη από την Κρήτη· χρονολογείται στην ίδια περίοδο όπως τα *Ναυπάκτια,* έναν κατάλογο ηρωίδων (αμφισβητούμενης πατρότητας) που κάλυπτε μεγάλο μέρος του ίδιου υλικού όπως και τα Αργοναυτικά και συχνά χρησίμευσε ως σημείο εκκίνησης για τον Απολλώνιο. Επίσης, διάφοροι άλλοι πρώιμοι συγγραφείς, ποιητές και πεζογράφοι, έγραψαν για τους Αργοναύτες, και παρόλο που δεν μπορούμε πια να χρονολογήσουμε πολλούς απ' αυτούς, μερικοί νεότεροι φιλόλογοι βρήκαν ελκυστική την παρατήρηση του Στράβωνα (1.2.38) ότι η ομηρική Κίρκη φαίνεται να προήλθε από τη Μήδεια, που πρέπει συνεπώς να ήταν ένα πολύ πρώιμο θέμα της επικής ποίησης. Τον έκτο και πέμπτο αιώνα πολλοί συγγραφείς, όπως ο Ηρόδωρος από την Ηράκλεια, ο Φερεκύδης από τη Σύρο κι ο Σιμωνίδης από την Κέα έγραψαν για τους Αργοναύτες και αναφέρονται συχνά στα αρχαία σχόλια στα *Αργοναυτικά,* ενώ οι τραγικοί ποιητές έγραψαν πολλά δράματα χρησιμοποιώντας τους Αργοναυτικούς μύθους· τον τέταρτο αιώνα ο Αντίμαχος από την Κολοφώνα (παραπάνω, σ. 719 κ.ε.) φαίνεται ότι ασχολήθηκε διεξοδικά με τον έρωτα του Ιάσονα και της Μήδειας στο ελεγειακό του ποίημα *Λύδη.*

Συνεπώς, όταν ο Απολλώνιος έγραψε τα *Αργοναυτικά* του μπορούσε να θεωρεί βέβαιο ότι η ιστορία (και, πράγμα πάρα πολύ σημαντικό, το επακόλουθό της -η εγκατάλειψη της Μήδειας από τον Ιάσονα) ήταν πολύ καλά γνωστή στο ακροατήριό του· η οικειότητα του θέματος εξηγεί τουλάχιστο εν μέρει πώς ο Απολλώνιος μπορούσε να δώσει μια τόσο χαρακτηριστικά αλεξανδρινή έμφαση στο ποίημά του σε ζητήματα γεωγραφίας, εθνογραφίας, ανθρωπολογίας και συγκριτικής θρησκείας. Ως σημαντικές επιδράσεις στα *Αργοναυτικά,* αναφέρονται από τα αρχαία σχόλια συχνά πρωιμότεροι ποιητές από τον Εύμηλο της Κορίνθου, τον Ίβυκο ή τον Πίνδαρο μέχρι τον Αντίμαχο και τον Φιλητά, αλλά τα πεζά έργα φαίνονται να ήταν ακόμη πιο σημαντικά. Κάποτε το ποίημα του Απολλώνιου δείχνει πιο πολύ σαν εγχειρίδιο σύγχρονης παραδοξογραφίας (διηγήσεις θαυμάτων και εκκεντρικών πραγμάτων· βλ. σ. 723)· η περιγραφή της Πεδιάδας της Κίρκης, που διαβαίνει ο Ιάσονας για να φτάσει στην Κολχίδα, με τη διήγησή του για τα σώματα που κρέμονται από τα δέντρα τυλιγμένα σε βοϊδοδέρματα, θα μπορούσε να αποτελεί μια πολύ φορτισμένη ατμοσφαιρική εισαγωγή στην εχθρική περιοχή του βασιλιά Αιήτη, αλλά αντί γι' αυτό μοιάζει μάλλον με κεφάλαιο από τις *Ιστορίες* του

Ηροδότου (3.194-209). Ο Απολλώνιος είναι εξίσου ο πρόδρομος του μεταγενέστερου μυθιστορήματος όπως και του έπους του Βιργιλίου, και σ' όλο το ποίημά του η αλεξανδρινή προτίμηση για το πραγματικά παράξενο και αλλόκοτο ξεπερνά κατά πολύ οποιοδήποτε ενδιαφέρον για το λογοτεχνικό σύμβολο.

Αλλά παρ' όλες τις αλεξανδρινές τους ιδιότητες τα *Αργοναυτικά* είναι πλήρως ανεπτυγμένο έπος με παραδοσιακή μορφή. Οι Αργοναύτες είναι το άνθος της Ελλάδας από εκείνη την πρώιμη γενιά ανθρώπων που συμπεριλάμβανε τους Ηρακλή, Ιάσονα, Ορφέα και Πηλέα, οι αναζητήσεις τους και οι μόχθοι που έπρεπε να υπομείνουν έχουν ηρωικές αναλογίες, και το ταξίδι τους τους οδηγεί μέσα από τις περισσότερες περιοχές του γνωστού κόσμου και σε πολλές του άγνωστου, όπου είναι συγκεντρωμένα παράξενα τέρατα και μυστηριώδη, απειλητικά μέρη. Η μαγεία και το υπερφυσικό παίζουν σημαντικό μέρος στο ποίημα, και οι Αργοναύτες ζουν σ' έναν κόσμο που κατοικείται και από θεούς που μετέχουν στη δράση, συγκεκριμένα την Αθηνά, την Ήρα, την Αφροδίτη, και, μάλλον απόμακρα, τον Απόλλωνα. Το μέτρο του ποιήματος είναι το παραδοσιακό εξάμετρο, η γλώσσα είναι επιμελημένα ομηρική με συνεχείς υπαινιγμούς σε κάθε στίχο στο λεκτικό, τη φρασεολογία και το λεξιλόγιο της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*, και ολόκληρα επεισόδια διαμορφώνονται πάνω σε προηγούμενα των Ομηρικών ποιημάτων. Τα *Αργοναυτικά* αρχίζουν ακόμη (1.18-233) με έναν εκτενή κατάλογο στο ύφος του 2ου βιβλίου της *Ιλιάδας*· τα βιβλία 1 και 2 αναφέρονται συνεχώς σε ομηρικά αρχέτυπα (έτσι η μακρά παραμονή με την Υψιπύλη στη Λήμνο αντιστοιχεί στη διαμονή του Οδυσσέα με την Κίρκη, η διαβούλευση με τον μάντη Φινέα αντιστοιχεί με εκείνη του Οδυσσέα με τον Τειρεσία) και το 4ο βιβλίο του Απολλώνιου είναι η *Οδύσσειά* του, αναπαράγοντας τις περιπλανήσεις του Οδυσσέα στην προσπάθειά του να επιστρέψει στην πατρίδα κι ακόμη εισάγοντας ευθέως την Κίρκη, τις Σειρήνες, τη Σκύλλα και Χάρυβδη, τις Πλαγκτές, τη Φαιακία και τον Αλκίνοο και την Αρήτη. Μόνο μια επίσκεψη στον Κάτω Κόσμο, πράγμα που εκπλήσσει, παραλείπεται.

Από κάθε σχεδόν λεπτομέρεια των Αργοναυτικών είναι φανερό ότι ο Απολλώνιος συνέλαβε το ποίημά του ως θεμελιακά ομηρικό, όμως με κανένα τρόπο ως απλή επανάληψη ή μίμηση, γιατί τα *Αργοναυτικά* είναι ένα πολύ πολύπλοκο και περίτεχνο έργο, με μια ευαισθησία απέναντι στη δική του ειδολογική παράδοση που φθάνει στα όρια της ενσυνείδητης τεχνικής. Κι ωστόσο παρ' όλη την ειρωνεία και τους περίπλοκους υπαινιγμούς το ποίημα αποτελεί προσπάθεια κατασκευής ενός ομηρικού έπους για τον αλεξανδρινό κόσμο.

Επιφανειακά, τουλάχιστον, το θέμα της εκστρατείας του Ιάσονα φαίνεται

πολύ ταιριαστό στο ποιητικό μέσο. Μια περίληψη του θέματος θα διευκρινίσει το σημείο αυτό. Σ' ένα νέο πρίγκιπα, που προσπαθεί να ξαναπάρει το θρόνο του, ανατίθεται μια σχεδόν αδύνατη αποστολή: να ταξιδέψει πέρα από το γνωστό κόσμο στη μυστηριώδη χώρα της Κολχίδας και να φέρει πίσω ένα πολύτιμο χρυσό δέρας· με μια ομάδα πενήντα ηρώων ο Ιάσονας ταξιδεύει διασχίζοντας το Αιγαίο προς τον Βόσπορο, μένοντας καθ' οδόν με την Υψιπύλη και τις γυναίκες της στη Λήμνο, επισκεπτόμενος την Κύζικο και πολεμώντας ντόπιους γίγαντες και τελικά φτάνοντας στη Μυσία όπου ο νεαρός Ύλας παγιδεύεται από μια νύμφη και ο σύντροφός του Ηρακλής εγκαταλείπεται από την εκστρατευτική αποστολή καθώς ψάχνει απελπισμένα για τον κηδεμονευόμενό του (βιβλίο 1). Ενώ ακόμη βρίσκονται στο Βόσπορο οι Αργοναύτες προκαλούνται από έναν κτηνώδη βασιλιά, τον Άμυκο, τον οποίο νικά ο Πολυδεύκης σε αγώνα πυγμαχίας κι ύστερα επισκέπτονται τον μάντη Φινέα, ο οποίος σ' αντάλλαγμα για τη λύτρωσή του που σώθηκε από τις φοβερές Άρπυιες, προλέγει λεπτομερώς το υπόλοιπο του ταξιδιού του Ιάσονα στην Κολχίδα (παρά το γεγονός ότι έχει πρότυπό του εν μέρει τον οδυσσειακό Τειρεσία και την Κίρκη, ο Φινέας του Απολλώνιου δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένας ταξιδιωτικός πράκτορας). Η *Αργώ* περνά μ' επιτυχία μέσα από τις φοβερές Συμπληγάδες στο στόμα της Μαύρης Θάλασσας, με βοήθεια από την Αθηνά, και οι Αργοναύτες ταξιδεύουν κατά μήκος της βόρειας ακτής της Μικράς Ασίας στην Κολχίδα, περνώντας στο δρόμο τη Θυνία, τη χώρα των Μαριανδυνών, τη χώρα των Αμαζόνων, και τη νήσο του Άρη, όπου οι Αργοναύτες συναντούν τους γιους του Φρίξου που πήγε αρχικά με το χρυσό δέρας στην Κολχίδα (Βιβλίο 2). Με τον Ιάσονα τώρα στην Κολχίδα η Αθηνά και η Ήρα πείθουν την Αφροδίτη να κανονίσει ώστε η κόρη του βασιλιά, η Μήδεια, να ερωτευτεί τον ήρωα, κι όταν ο βασιλιάς Αιήτης όχι μόνο αρνείται να αφήσει τους Αργοναύτες να πάρουν το χρυσό δέρας, αλλά επιβάλλει τον φαινομενικά ακατόρθωτο όρο του δαμασμού των μπρούντζινων ταύρων που αποπνέουν φωτιά και της ήττας των σπαρτών πολεμιστών κι ακόμη σχεδιάζει την πλήρη καταστροφή των Αργοναυτών, τότε ο έρωτας της Μήδειας για τον Ιάσονα γίνεται αποφασιστικός. Σαν μάγισσα, έχει τη δύναμη να κάνει τον Ιάσονα ανίκητο στην εκτέλεση του άθλου· αν και βασανιζόταν από τη σύγκρουση πάθους και θυγατρικής αφοσίωσης, η Μήδεια τελικά υποκύπτει, και ο Ιάσονας, αφού τη διαβεβαιώνει με υποσχέσεις που φτάνουν εν τέλει ακόμη και στο γάμο, παίρνει απ' αυτήν μια μαγική αλοιφή και επιτυγχάνει να ημερώσει τους ταύρους και να σκοτώσει τους αναρίθμητους πολεμιστές που φύτρωσαν από τα δόντια του δράκοντα, τα οποία πρέπει να σπείρει σαν μέρος του άθλου (βιβλίο 3). Το βράδυ εκείνο η Μήδεια συναντιέται με τους Αργοναύτες και τους οδηγεί στο δάσος όπου φυλάσσεται το δέρας, υποτάσσοντας με μαγικά μέσα τον δράκοντα που το

φύλαγε· οι Αργοναύτες φεύγουν, καταδιωκόμενοι από τους Κόλχους, κατά μήκος του Δούναβη στην Αδριατική θάλασσα, όπου ο Ιάσονας και η Μήδεια δελεάζουν τον αδελφό της Άψυρτο, τον αρχηγό των δυνάμεων δίωξης, σε μια ενέδρα και τον σκοτώνουν για να κάμψουν το ηθικό των ακολούθων του· ο τελικός τους δρόμος προς την πατρίδα τους οδηγεί να επισκεφθούν την Κίρκη, που εξιλεώνει το ζεύγος από την ενοχή του αίματος· περνώντας διάφορα οδυσσειακά ορόσημα φτάνουν στη Φαιακία, όπου ο Ιάσονας κι η Μήδεια παντρεύονται, με καταναγκασμό· στη Λιβύη όπου οι Αργοναύτες περιπλανώνται χαμένοι στην παράξενη χώρα με τις ομιχλώδεις σύρτεις και μεταφέρουν το πλοίο τους πάνω από τη στεριά στη λίμνη του Τρίτωνα, και τελικά μέσω Κρήτης, όπου σκοτώνουν τον μπρούντζινο γίγαντα Τάλω, και Ανάφης, όπου εμφανίζεται σ' αυτούς ο Απόλλων, στην Αίγινα κι ύστερα στην πατρίδα Θεσσαλία (βιβλίο 4).

Αυτό είναι υλικό ηρωικού μύθου κι ο Απολλώνιος μπορεί αναμφίβολα να είναι μεγαλοπρεπής σε ύφος και τόνο, όπως αναφέρθηκε ήδη στη συζήτηση για τον Καλλίμαχο και τον Θεόκριτο (παραπάνω, σ. 727 και 762 κ.ε.). Μια χαρακτηριστικά διαχυτική στιγμή είναι η περιγραφή του Ιάσονα καθώς στρέφεται τελικά να αντιμετωπίσει τους σπαρτούς:

Κι έκαμψε τα γόνατά του ελαφρά και γέμισε τη μεγάλη του καρδιά
μ' αντρεία, με δυνατή λαχτάρα όμοιος με αγριόχοιρο
που ακονίζει τα δόντια του ενάντια στους κυνηγούς, κι ολόγυρα
πολύς αφρός χύνεται στη γη από το οργισμένο του στόμα.
Και σ' όλο το χωράφι ξεφύτρωναν ήδη
οι γηγενείς σπαρτοί· και γέμισε ολόγυρα με στιβαρές ασπίδες
και δόρατα με τις διπλές αιχμές κι αστραφτερές περικεφαλαίες
στο ιερό του Άρη του ανθρωποκτόνου, κι η λάμψη έφτασε
απαστράφτοντας μέσω του αιθέρα από τη γη στον Όλυμπο.
Κι όπως όταν, αφού έπεσαν στη γη πολλά χιόνια,
οι ανεμοθύελλες έδιωξαν πάλι τα χειμερινά νέφη
στη σκοτεινή νύχτα, και τα λαμπερά αστέρια
φάνηκαν όλα ξαφνικά μέσα στο σκοτάδι-
έτσι κι αυτοί έλαμπαν καθώς ξεφύτρωναν πάνω από τη γη.
Όμως ο Ιάσονας θυμήθηκε τις συμβουλές της πονηρής Μήδειας. (3.1350-64)

Ο Ιάσονας εκτελεί τον τρομερό του άθλο σύμφωνα με τις καλύτερες ομηρικές παραδόσεις κι αν ακόμη μερικές φορές αντιλαμβανόμαστε ότι ο Απολλώνιος το θεωρεί απαραίτητο να μεγεθύνει πάρα πολύ τα πράγματα διότι γνωρίζει ότι δεν μπορεί να θεωρήσει τη συγκατάθεσή μας σ' αυτό τον ηρωικό κόσμο ως δεδομένη, η ουσιαστική προοπτική των *Αργοναυτικών* είναι εκείνη του παραδοσιακού έπους.

Πολλοί νεότεροι μελετητές βρίσκουν τον Ιάσονα προβληματικό σαν κεντρική μορφή του ποιήματος· μπορεί να είναι αναποφάσιστος, ταράσσεται εύκολα και συχνά καταπτοείται, και σε σύγκριση με τον Ηρακλή (που εμφανίζεται σ' όλο το βιβλίο 1) βασίζεται πολύ στην εφευρετικότητα των συντρόφων του. Λοιπόν, με ποια έννοια είναι ηρωικό αυτό το πρόσωπο; Ορισμένοι μάλιστα εξέφρασαν την άποψη ότι ο Ιάσονας κερδίζει τη θέση του ως ήρωας ουσιαστικά χάρη στην ανδρική ελκυστικότητά του, άλλοι ότι δεν είναι πραγματικά ήρωας αλλά αντιπρόσωπος του 'σύγχρονου ανθρώπου'. Καμιά από τις προσεγγίσεις αυτές δεν είναι πειστική, και μολονότι ο Ιάσονας είναι πολύ σύνθετη μορφή, εκείνοι που τον βρίσκουν όχι ικανοποιητικό είναι γενικά υπεύθυνοι εσφαλμένων υπερ-απλουστευμένων αντιλήψεων ως προς το τι είναι ένας ήρωας στο αρχαίο έπος. Ο Ιάσονας είναι συχνά δύσπιστος, αλλά έτσι είναι ο Αγαμέμνονας και ο Μενέλαος στην Ιλιάδα· ο Ιάσονας απελπίζεται κάποτε και χάνει την ορμή του, αλλά έτσι κάνει και ο Αγαμέμνονας· όταν ο Αιήτης αναγγέλλει τη δοκιμασία, ο Ιάσονας είναι εντελώς ανήμπορος κι οι σύντροφοί του είναι ολότελα αποθαρρυμένοι (3.422 κ.ε., 502 κ.ε.), αλλά οι Έλληνες αντιδρούν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο όταν ο Έκτορας τους προκαλεί σε μονομαχία (*Ιλ.* Η 161 κ.ε.). Συνολικά στην *Ιλιάδα* μόνο ένας από τους Έλληνες είναι σταθερά καλός αντιπρόσωπος του 'ηρωικού κώδικα', αλλά ο Αίαντας είναι μια δευτερεύουσα μορφή ακριβώς γιατί η υπεροχή του τον κάνει συνηθισμένο· όμοια η παρουσία του Ηρακλή στο 1ο βιβλίο δεν προκαλεί καμιά αμηχανία στον Ιάσονα, αφού παρόλο που ο Ηρακλής δεν παριστάνεται ποτέ σαν μια γελοία μορφή, το γεγονός ότι προκαλεί ενδιαφέρον μόνο με τη σωματική του δύναμη και τη μονολιθικότητα του νου του είναι τόσο περιοριστικό όσο και εντυπωσιακό. Ο Ιάσονας, αντίθετα (που δεν είναι πιο πληθωρικός από τον Οδυσσέα!), έχει αναντίρρητα επιτυχία στο εγχείρημά του και είναι πολύ πιο συμπαθητικός και ισορροπημένος αρχηγός από τον Αγαμέμνονα· αν δεν έχει τις τραγικές διαστάσεις του Αχιλλέα ή το συμβολικό γόητρο του πλανώμενου Οδυσσέα αυτό συμβαίνει επειδή το κέντρο βάρους των *Αργοναυτικών* ως σύνολο είναι διαφορετικό από εκείνο των Ομηρικών ποιημάτων. Πραγματικά δεν είναι η έλλειψη υποτιθέμενων 'ηρωικών' ιδιοτήτων του Ιάσονα που θα έπρεπε να μας αποσχολεί, αλλά οι σχεδόν δυσοίωνες απόψεις της συμπεριφοράς του που βοηθούν την επιτυχία του ως ηρωικού αρχηγού.

Η συνάντηση με τη Μήδεια, που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος των βιβλίων 3 και 4, είναι το σημείο όπου εμφανίζονται οι ιδιότητες του Ιάσονα πάρα πολύ καθαρά και όπου βρίσκεται η πιο πρωτότυπη συμβολή του Απολλώνιου στην επική παράδοση. Ολα τα προηγούμενα έργα που ασχολούνται εκτενώς με την Αργοναυτική εκστρατεία έχουν χαθεί και δεν έχουμε τα μέσα

να προσδιορίσουμε πόσο εξέχων ήταν ο ρόλος της Μήδειας πριν από τον Απολλώνιο, αλλά για τους μεταγενέστερούς συγγραφείς ήταν τα *Αργοναυτικά* του αυτά που καθιέρωσαν το ρομαντικό πάθος ως κύριο θέμα του έπους. Η ρομαντική περιπέτεια δεν ήταν φυσικά κάτι καινούργιο -στην *Οδύσσεια* οι σχέσεις του Οδυσσέα με την Καλυψώ, την Κίρκη και τη Ναυσικά είναι καίρια συστατικά στην ηρωική του αναζήτηση· αλλά ο Απολλώνιος, μολονότι στο σημείο αυτό τα παραδοσιακά πρότυπα τον ενδιαφέρουν μέ τον ίδιο τρόπο που τον ενδιαφέρουν και σε άλλα σημεία του έπους του πρόσθεσε στο έπος μια ριζικά νέα έμφαση, διαφορετική κι από την προηγούμενη καταλογική ποίηση των ηρωίδων και από την ποίηση που αφορούσε τον ρομαντικό οδοιπόρο. Στην αρχή φαίνεται ότι η συνάντηση του Ιάσονα με τη Μήδεια πρόκειται να είναι εντελώς συμβατική. Το βιβλίο 3.1-166 περιγράφει την Αθηνά και την Ήρα να προσπαθούν να εξασφαλίσουν τη βοήθεια της Αφροδίτης για να βεβαιωθούν ότι η Μήδεια θα ερωτευθεί τον Ιάσονα· το επεισόδιο αυτό έχει ένα ειρωνικά διασκεδαστικό χιούμορ. Αλλά όταν πια αρχίσει η θεϊκή δράση, η φαινομενικά δύσκαμπτη διαδικασία της επέμβασης των Ολυμπίων παραμερίζεται και το υπόλοιπο του βιβλίου, στο μεγαλύτερο μέρος, εξετάζει τα κίνητρα και την πορεία του ερωτικού πάθους σε εντελώς ανθρώπινο επίπεδο. Το 3ο βιβλίο των *Αργοναυτικών* είναι το πρωιμότερο σωζόμενο παράδειγμα ανάλυσης της παθολογίας του έρωτα στην αφηγηματική ποίηση. Η σπουδή αρχίζει ευθύς μόλις ο Έρωτας ρίξει το βέλος του και αποσυρθεί στον Όλυμπο:

το βέλος έκαιγε μέσα στην κόρη
αποκάτω απ' την καρδιά της όμοια με φλόγα και συνέχεια
έριχνε στον Αισονίδη σπινθηροβόλα βλέμματα, κι από τα στήθια της
οι συνετές της φρένες κλυδωνίζονταν, κι ούτε είχε
άλλη έγνοια, και πότιζε την καρδιά της με γλυκό πόνο.
Κι όπως γυναίκα γύρω απ' τη φωτιά που μαίνεται ρίχνει ξερόκλαδα,
γυναίκα κλώστρα που νοιάζεται για το κλώσιμο του μαλλιού,
για να ετοιμάσει φωτιά τη νύχτα κάτω από τη στέγη της
όταν ξυπνά πρωί· κι αυτή από το μικρό δαδί
αφού υψωθεί χωνεύει όλα τα ξερόκλαδα,
τέτοιος κάτω απ' την καρδιά της λαμπάδιαζε κρυφά
τυλίγοντάς την ο καταστρεπτικός έρωτας, κι άλλαξε τις απαλές της παρειές
σε χλόμιασμα, άλλοτε σε κοκκινίλα, από τις αγωνίες του μυαλού της.
(3.286-98)

Οι επόμενοι 850 στίχοι είναι κατά μεγάλο μέρος αφιερωμένοι στην απόπειρα της Μήδειας να καταλάβει και να αποδεχθεί τα αισθήματά της· αντιστέκεται και προσπαθεί να σκεφθεί ορθολογικά, αλλά τελικά υποκύπτει και, μισο-ενσυνείδητα, αντιμετωπίζει τις συνέπειες του να αφήσει τη δράση να ακολουθήσει

το πάθος. Τα μέσα που χρησιμοποιεί ο Απολλώνιος για την παρουσίαση της δραματικής αυτής Μήδειας είναι εκείνα του συμβατικού έπους: αφηγηματική δράση, υψηλό ύφος, εικόνες και παρομοιώσεις. Αλλά η εστίαση είναι καινούργια: εσώτερο αίσθημα και ανάλυση των ψυχολογικών διαθέσεων. Το υποσυνείδητο αποκτά μεγάλη σημασία. Αφού ο Ιάσονας (που τον παρακολουθούσε η φοβερή Μήδεια) μάθει από τον Αιήτη τον άθλο που πρέπει να εκτελέσει, νυχτώνει κι ο βαθύς ύπνος της πριγκίπισσας ταράζεται από όνειρα σύμφωνα με τα οποία ο ήρωας έχει έλθει στην Κολχίδα για χάρη της, να την κερδίσει για νύφη, πράγμα που έχει ως συνέπεια να παρατήσει την πίστη στους γονείς της. Ο Απολλώνιος χρησιμοποιεί επανειλημμένα παρομοιώσεις για να παρουσιάσει τα ταραγμένα αισθήματα της Μήδειας, αλλά ένα χωρίο είναι δίκαια ιδιαίτερα ονομαστό. Η Μήδεια έχει προς στιγμήν εκλογικεύσει τα αισθήματά της κι έχει πείσει τον εαυτό της ότι υποστηρίζει τον Ιάσονα μόνο για να βοηθήσει την αδελφή της της οποίας οι δύο γιοι από τον Φρίξο κινδυνεύουν από τον Αιήτη. Ωστόσο η συνείδησή της ακόμη σπαράσσεται:

Η νύχτα έπειτα έφερε στη γη σκοτάδι, κι οι ναύτες που 'ταν
στη θάλασσα κοίταζαν από τα πλοία, στη Μεγάλη Άρκτο
και στα άστρα του Ωρίωνα, κι ο ύπνος ήταν ήδη η επιθυμία
του οδοιπόρου και του πυλωρού, και κάποια μητέρα
που της πέθαιναν παιδιά ήταν τυλιγμένη σε βαθύ κώμα
κι ούτε γαύγιζαν σκυλιά πια μέσα στην πόλη, δεν υπήρχε
θρόισμα βουερό, μα σιωπή τύλιγε τη νύχτα που σκοτείνιαζε.
Αλλά τη Μήδεια καθόλου δεν την έπαιρνε γλυκός ύπνος.
Γιατί εξαιτίας του πόθου για τον Αισονίδη πολλές έγνοιες την κρατούσαν ξύπνια
επειδή φοβόταν τη μεγάλη δύναμη των ταύρων, από τους οποίους
θα χανόταν με μοίρα αταίριαστη στο πεδίο του Άρη.
Κι η καρδιά της μέσα στα στήθια της χτυπούσε γρήγορα,
καθώς τρεμοφέγγει μια ηλιαχτίδα μέσα σε σπίτι
γυρνώντας πίσω από νερό που μόλις είχε χυθεί
σε λέβητα ή σε κάδο, κι αυτή αναπηδώντας από 'κει
κι από 'δω πετάγεται με γρήγορη περιστροφή —
έτσι και στα στήθια της κόρης η καρδιά της έτρεμε
κι από τα μάτια της έτρεχε το δάκρυ από οίκτο·
κι από μέσα την έλιωνε συνέχεια ο πόνος, σιγοκαίοντας μέσα στο σώμα της
κι ολόγυρα στα χαλαρά νεύρα κι ως κάτω απ' το κατώτερο μέρος του ινιακού οστού
όπου ο πόνος είναι ο πιο οδυνηρός, κάθε φορά
που οι ακούραστοι έρωτες ενσκήπτουν στις φρένες.
κι άλλοτε έλεγε να του δώσει μαγικά φάρμακα

για τους ταύρους, κι άλλοτε όχι, μα να πεθάνει κι η ίδια·
και πάλι ούτε η ίδια να πεθάνει, ούτε να δώσει φάρμακα
αλλά έτσι όπως ήταν να υπομείνει τη μοίρα της σιωπηλά. (3.744-69)

Ο τρόπος αυτός της παρουσίασης των εσωτερικών καταστάσεων είναι καινούργιος στην αφηγηματική ποίηση, και προβάλλει στον Απολλώνιο μόνο με την εμφάνιση της Μήδειας στο 3ο βιβλίο· ύστερα απ' αυτό δεσπόζει στο 3ο βιβλίο και επηρεάζει ριζικά το χρωματισμό του ταξιδιού της επιστροφής στο 4ο βιβλίο. Όταν ξημερώνει, η Μήδεια ετοιμάζει τη μαγική αλοιφή και πάει να συναντήσει τον Ιάσονα· ως εδώ η συγκίνηση προερχόταν αποκλειστικά από τη μεριά της Μήδειας, αλλά το συναπάντημά τους στο ιερό της Εκάτης γίνεται μέσα στην ατμόσφαιρα του εριστικού πάθους της Μήδειας, και παρόλο που τα τεχνάσματα τα οποία χρησιμοποιεί ο Ιάσονας για να επηρεάσει τα αισθήματά της είχαν ένα προηγούμενο στην προσέγγιση της Ναυσικάς από τον Οδυσσέα στην έκτη ραψωδία της *Οδύσσειας*, ο Απολλώνιος αφήνει τον Ιάσονα να προχωρήσει πολύ πιο πέρα απ' ό,τι ο ομηρικός ήρωας. Η Μήδεια περιμένοντας κοντά στο ναό ήταν εντελώς αναστατωμένη κι όταν φτάνει ο Ιάσονας παρομοιάζεται με άστρο· αλλά η εικόνα είναι δυσοίωνη αφού ο Ιάσονας μοιάζει με το Σείριο, το σημάδι της καλοκαιρινής ζέστης και της καταστροφής των κοπαδιών (3.956-61· αυτό έρχεται σε αντίθεση με τον τρόπο που ο Ιάσονας προσεγγίζει την άλλη του ερωμένη, την Υψιπύλη, στο 1.774-81, όπου επίσης παραβάλλεται με άστρο αλλά σε μια εικόνα που θέλει να φαίνεται θετική). Η εικόνα έχει μια δυσοίωνη λογοτεχνική διάσταση, αφού η παρομοίωση προέρχεται κατευθείαν από την *Ιλιάδα* Χ 25-32, που περιγράφει πώς ο Αχιλλέας φάνηκε στον Πρίαμο πριν από τη μοιραία μονομαχία με τον Έκτορα· η αντίδραση-τρόμος του Πριάμου ήταν πιο ταιριαστή από εκείνη της Μήδειας για τον Ιάσονα. Η συνάντηση αρχικά φαίνεται να είναι στιγμή πάθους που βρίσκεται έξω από τον χρόνο:

Κι αυτοί σιωπηλοί κι αμίλητοι στεκόντουσαν ο ένας κοντά στον άλλο
μοιάζοντας ή δρυς ή ψηλά έλατα,
που το ένα κοντά στο άλλο στέκονται ριζωμένα στα βουνά
όταν δεν φυσά, μα ύστερα πάλι από το φύσημα του ανέμου
όταν κουνηθούν κάνουν ατέλειωτο βουητό — έτσι λοιπόν αυτοί
επρόκειτο να μιλήσουν αρκετά, από τις φλόγες του Έρωτα.
Και την κατάλαβε ο Αισονίδης ότι την έζωνε η συμφορά
σταλμένη απ' τους θεούς, και τέτοιο λόγο είπε καλοπιάνοντάς την. (3.967-74)

Οι τελευταίοι δύο στίχοι δείχνουν ότι ο Ιάσονας παρουσιάζεται εντελώς προπαρασκευασμένος για να εκμεταλλευθεί ενσυνείδητα τη Μήδεια, και σε ορισμένες στιγμές της συνάντησης ο Απολλώνιος κάνει τον Ιάσονα να μιλά με

τρόπο που δείχνει ότι είναι είτε ανόητος ή ένας επιδέξιος υπολογιστής. Στο 3.997 κ.ε., και πάλι στο 1069 κ.ε., ο Ιάσονας προτείνει στη Μήδεια το πρότυπο της Αριάδνης που έγινε ονομαστή απ' άκρη σ' άκρη της Ελλάδας για τη βοήθειά της στον Θησέα στην αντιμετώπιση του Μινώταυρου· ο αναγνώστης (και φυσικά ο Ιάσονας) δεν μπορεί παρά να θυμηθεί ότι ο Θησέας παράτησε την Αριάδνη στη Νάξο μόλις έφυγαν από την Κρήτη. Ο Ιάσονας μπορεί να είναι διπλοπρόσωπος, και μολονότι στο 3.1077-8 μαθαίνουμε ότι κι αυτός είχε ερωτευτεί, οι παρατηρήσεις του έχουν μιαν εξαιρετικά δυσοίωνη διάσταση· ο αναγνώστης συνειδητοποιεί ότι κάτι δέν θα πάει καλά σ' αυτή τη σχέση.

Η επαναλαμβανόμενη μνεία της Αριάδνης από τον Ιάσονα στο 3ο βιβλίο επενεργεί σαν ένα είδος σχολιασμού που σε μια περίπτωση στο 4ο βιβλίο ανυψώνεται στο επίπεδο ανοικτού συμβόλου. Για να παρασύρουν τον Άψυρτο στην ενέδρα τους, ο Ιάσονας κι η Μήδεια του στέλνουν διπλωματικά δώρα, ανάμεσα στα οποία είναι ένας μανδύας που δόθηκε στον Ιάσονα από την Υψιπύλη αλλά κάποτε ανήκε στον Διόνυσο· ο μανδύας αποπνέει ακόμα την ευωδία που πήρε από τον Διόνυσο καθώς αυτός ξαπλωμένος πάνω του έκανε έρωτα με την Αριάδνη, μετά την εγκατάλειψη της τελευταίας από τον Θησέα στη Νάξο (4.421-34). Οι εικόνες εδώ είναι ισχυρές και συγκλονιστικές, σχεδόν συντριπτικές, καθώς η Μήδεια, ετοιμάζεται για την τελική προδοσία της οικογένειάς της για την αγάπη ενός ανθρώπου που με τη σειρά του θα την προδώσει. Ζήτημα είναι αν υπάρχει οποιοδήποτε παράλληλο στο υπόλοιπο ποίημα για τέτοιο άμεσο συμβολισμό, αλλά η εμφάνιση του Ιάσονα στις σχέσεις του με τη Μήδεια σαν μια απειλητική προσωπικότητα ικανή να προξενήσει μεγάλη ζημιά στη γυναίκα που τον πλησιάζει δεν αποτελεί στην πραγματικότητα έκπληξη, γιατί έχει ήδη προδιαγραφεί στο 1ο βιβλίο, στο πρώτο μείζον επεισόδιο της Αργοναυτικής εκστρατείας, την επίσκεψη στο νησί της Λήμνου (1.609-909). Ο τρόπος παρουσίασης του Ιάσονα από τον Απολλώνιο στο επεισόδιο αυτό είναι χαρακτηριστικός και θα είναι διαφωτιστικό να τον εξετάσουμε λεπτομερώς.

Στο 1ο βιβλίο, καθώς ο Ιάσονας πηγαίνει να συναντήσει την Υψιπύλη που έχει απομονωθεί, από δική της επιλογή, στη Λήμνο μαζί με τις άλλες γυναίκες, φοράει ένα μανδύα υφασμένο από την Αθηνά με σκηνές που ενσωματώνουν διάφορες όψεις ή θέματα της Αργοναυτικής εκστρατείας (1.721-67): τη δύναμη του Δία και του τραγουδιού, τη σημασία του ερωτικού πάθους ως αιτίες συγκρούσεων ή ανταγωνισμών ή ακόμη και της καταστροφικής λαγνείας, και τελευταία το ίδιο το χρυσό δέρας. Ως ένα βαθμό ο μανδύας αυτός είναι θεματολογικά προσδιοριστικός (και με πρόδηλο τρόπο) για το ποίημα, αλλά η πλήρης σημασία του δεν φαίνεται στην επιφάνειά του. Αν και εκ

πρώτης όψεως ο μανδύας, όπως ολόκληρο το επεισόδιο στη Λήμνο, μοιάζει να μην έχει προεκτάσεις και ιδιαίτερη συναισθηματική σημασία για το υπόλοιπο ποίημα, μια προσεκτικότερη μελέτη θα δείξει ότι οι κεντημένες σκηνές έχουν ως πρότυπο τον κατάλογο των Γυναικών τις οποίες ο ομηρικός Οδυσσέας συνάντησε στον Κάτω Κόσμο (*Οδύσσεια* λ 225-380)· όταν ο αναγνώστης αναγνωρίσει τους υπαινιγμούς, τα επεισόδια στα οποία γίνεται αναφορά στο μανδύα φαίνονται πιο πολύ δυσοίωνα παρά ηρωικά, γιατί όλα σχετίζονται με άθλιες σχέσεις ανάμεσα σε άντρες και γυναίκες στις οποίες η υποψία και η προδοσία παίζουν πρωτεύοντα ρόλο. Τελικά, όταν αντιληφθούμε ότι η τελευταία γυναίκα που της γίνεται ιδιαίτερη μνεία στον ομηρικό Κατάλογο είναι η Αριάδνη, η γιαγιά της Υψιπύλης, μια σκιά ρίχνεται στο λαμπρό μανδύα του Ιάσονα· η κόρη του Μίνωα δεν αναφέρεται ρητά από τον Απολλώνιο, αλλ' αυτό συμβαίνει επειδή εισάγεται πιο αποτελεσματικά στη φάση αυτή στην Αργοναυτική εκστρατεία σαν προαίσθημα. Ολόκληρο το επεισόδιο της συνάντησης του Ιάσονα με την Υψιπύλη χρωματίζεται από την προκαταρκτική αυτή νύξη στο μύθο του Θησέα και της Αριάδνης, και παρόλο που ο Ιάσονας ως προδότης δεν θα φανερωθεί εντελώς πριν από το 3ο και 4ο βιβλίο όταν συναντά τη Μήδεια, ο τρόπος με τον οποίο το επεισόδιο της Λήμνου παρουσιάζεται στο 1ο βιβλίο έχει προπαρασκευάσει τον αναγνώστη να δει πίσω από τη συμπεριφορά του Ιάσονα κάποιο σχέδιο· τη φορά αυτή, με τη Μήδεια, οι συνέπειες θα φανούν πανηγυρικά.

Είναι χαρακτηριστικό του Απολλώνιου ότι ορίζει τις ιδιότητες του Ιάσονα νωρίς στο ποίημα με τη μέθοδο της έμμεσης νύξης στον Όμηρο· η χρήση της εισήγησης μάλλον παρά του άμεσου σχολίου δίνει στον αναγνώστη κάποια αίσθηση αντικειμενικής απόστασης από τα πράγματα κι η σημασία της ανθρώπινης συμπεριφοράς φαίνεται έτσι ότι μπορεί να αποδοθεί τόσο στα ίδια τα γεγονότα όσο και στα άτομα. Όταν ο Ιάσονας πάει να συναντήσει την Υψιπύλη, ο Απολλώνιος, παρουσιάζοντας το μανδύα που φέρει τόσα δυσοίωνα σημάδια, υπαινίσσεται ότι δεν είναι απλώς οι στάσεις ή οι πράξεις του Ιάσονα αλλά ό,τι αυτός αντιπροσωπεύει που θα είναι τόσο καταστρεπτικό για τη Λήμνια βασίλισσα. Εξωτερικά ο Ιάσονας και η Υψιπύλη φαίνονται να είναι ευθείς στις μεταξύ τους σχέσεις, γιατί συναντιούνται, διαπραγματεύονται (αυτή προσφέροντάς του το θρόνο κι αυτός αρνούμενος), έχουν μια ερωτική σχέση και χωρίζουν χωρίς, προφανώς, οποιεσδήποτε συγκινησιακές αξιώσεις ή αντεγκλήσεις με εξαίρεση τα δάκρυα της Υψιπύλης όταν φεύγει ο Ιάσονας)· αλλά η έλλειψη φανερού σχολιασμού ή ενός καθαρά διατυπωμένου ηθικού πλαισίου απλώς κάνει τη συνάντηση πιο ανησυχητική για τους αναγνώστες του Απολλώνιου. Η Υψιπύλη απατά τον Ιάσονα αποκρύβοντας πώς οι Λήμνιες γυναίκες είχαν δολοφονήσει τους συζύγους τους, κι ο ίδιος ο Ιάσονας, παρόλο

που θυμίζει (όπως το κάνει φανερό ο Απολλώνιος από τον υπαινιγμό στον Όμηρο) τον Οδυσσέα που εξουδετερώνει την απειλή της μάγισσας Κίρκης, στην πραγματικότητα δεν είναι ρομαντικός λαϊκός ήρωας αλλά ένας άντρας περιβεβλημένος με μυθικά σύμβολα προδοσίας.

Η συνάντηση ανάμεσα στον Ιάσονα και τη Μήδεια στο 3ο βιβλίο είναι ολότελα του ίδιου τύπου όπως εκείνη ανάμεσα στον Ιάσονα και την Υψιπύλη· δομικές και θεματικές αντιστοιχίες και φραστικές αναμνήσεις κάνουν τη σύγκριση σαφή. Αλλά ιδιαίτερα κάθε δυνατότητα ότι η συνάντηση με τη Μήδεια μπορούσε να προσλάβει μιαν αθώα ρομαντικότητα προλαμβάνεται από τη δυσοίωνη υποβλητικότητα του επεισοδίου στη Λήμνο. Στο 3ο βιβλίο η αφήγηση τώρα αντηχεί από επανειλημμένες προειδοποιήσεις, όπως είναι η σύγκριση του Ιάσονα με τον καταστρεπτικό Σείριο (3. 956-61· βλ. παραπάνω, σ. 778), και δεν είναι έκπληξη όταν, στο 4ο βιβλίο, καθώς οι Αργοναύτες που υποχωρούν αποφασίζουν να αφήσουν τη Μήδεια πίσω στην Ιλλυρία στις Βριγηίδες νήσους της Άρτεμης (4.338-49), δεν ακούμε ενδοιασμούς από μέρους του Ιάσονα, παρά τη δημόσια αναγγελία προηγουμένως, στην έξαψή του επειδή κέρδισε το δέρας, ότι θα έπαιρνε τη Μήδεια στην πατρίδα και θα την παντρευόταν (4.194-7). Και από παρόμοια ιδιοτέλεια πείθεται να δεχθεί την πρόταση της Μήδειας να δολοφονήσουν τον αδελφό της. Έτσι, σ' όλες τις συναλλαγές του με τη Μήδεια ο Ιάσονας δεν διαψεύδει το χαρακτήρα του.

Στην αρχή του 3ου βιβλίου η ηθικότητα της εκστρατείας φαίνεται, μαζί με την πορεία των γεγονότων, να έχει αρθεί σε υψηλότερο επίπεδο· για πρώτη φορά στο ποίημα παριστάμεθα μάρτυρες ενός 'Συμβουλίου των Θεών' όπου η Ήρα κι η Αθηνά μεσολαβούν στην Αφροδίτη για να κάνουν τη Μήδεια να ερωτευτεί τον Ιάσονα. Έστω κι αν οι τρεις θεές μοιάζουν με μεσοαστές αλεξανδρινές νοικοκυρές, που κάνουν την τουαλέτα τους και δείχνουν συμπόνοια και κατανόηση για τις δυσκολίες της ανατροφής παιδιών, η Αργοναυτική εκστρατεία επιτέλους, όπως φαίνεται, πρόκειται να πάρει μιαν ευρύτερη, πιο κοσμική, σημασία. Αλλ' αυτό είναι αληθινό μόνο επιφανειακά· μια φορά ακόμη ο Απολλώνιος αναφέρεται στον Όμηρο στο επεισόδιο αυτό, και μόλις οι αναφορές γίνουν αντιληπτές οι προσδοκίες μας ότι ένα είδος υψηλότερου ηθικού σκοπού θα επιβεβαιωθεί (έστω και με έναν αρκετά ορθόδοξο τρόπο) αποδεικνύονται απατηλές. Πρώτα, καθώς η Αθηνά και η Ήρα πλησιάζουν το ανάκτορο της Αφροδίτης ο σύζυγός της Ήφαιστος που απουσιάζει αναφέρεται με τρόπο που υπενθυμίζει το άσμα του Δημόδοκου στην όγδοη ραψωδία της *Οδύσσειας* σχετικά με τη μοιχεία με τον Άρη κι ύστερα η τουαλέτα της περιγράφεται με μια νύξη στην περιγραφή της Ήρας που προετοιμάζεται να ξεγελάσει τον Δία στη δέκατη τέταρτη ραψωδία της *Ιλιάδας*· όπως ο Ιάσονας, η Αφροδίτη κι η Ήρα έχουν αμφίβολο παρελθόν κι ο

Απολλώνιος μας υπενθυμίζει ότι είναι θεότητες που είναι τόσο έτοιμες να χρησιμοποιήσουν απάτη για να προωθήσουν τα δικά τους συμφέροντα όσο οποιοσδήποτε θνητός. Η θεϊκή διάσκεψη αποκορυφώνεται με το πέταγμα του Έρωτα κάτω στην Κολχίδα και το ρίξιμο του βέλους στη Μήδεια (3.275-98)· η περιγραφή φέρνει στο νου την αφήγηση του Ομήρου στην *Ιλιάδα* (Δ 73 κ.ε.) για το πώς ο Τρώας τοξότης Πάνδαρος, ενθαρρυνόμενος από την Αθηνά, διέκοψε με δόλο την ανακωχή ανάμεσα σε Έλληνες και Τρώες ρίχνοντας στον Μενέλαο.

Έτσι ο θεϊκός κόσμος δεν προσφέρει καλύτερο ή πιο ελκυστικό ηθικό κώδικα από τον ανθρώπινο· κι ο Όλυμπος κατοικείται από άτομα που επιδιώκουν τις ιδιαίτερες φιλοδοξίες τους κι όλοι είναι πάρα πολύ πρόθυμοι να απατήσουν και να προδώσουν για να τις πραγματοποιήσουν. Οι αδυναμίες και οι περιορισμένες ικανότητες που αναφέρονταν συνεχώς στα βιβλία 1 και 2 ως χαρακτηριστικές των Αργοναυτών είναι τα μόνα διαθέσιμα μέσα: η τάξη των πραγμάτων είναι αυτή που βλέπουμε εδώ και τίποτε περισσότερο, κι αν ο Ιάσονας και οι σύντροφοί του αδυνατούν να ξεπεράσουν την αδύναμη κατάστασή τους τότε, παρά τις μεμονωμένες πράξεις αξιοσημείωτου μεγαλείου, δεν υπάρχουν αληθινοί ήρωες ή ηρωισμοί. Ο Αχιλλέας του Ομήρου μαρτυρεί εκείνη την υπεράνθρωπη δύναμη ('force', όπως τη χαρακτήρισε η Simone Weil) που πραγματοποιείται μέσα από μια εξαιρετική πράξη ενσωμάτωσης στο σύνολο· ο Απολλώνιος χωρίς συναισθηματισμό ή κυνισμό, παριστάνει τον Ιάσονα και τους συντρόφους του ως ουσιαστικά απομονωμένους (θα μπορούσε ακόμη να πει κανείς 'αλλοτριωμένους'), ο ένας από τον άλλο και από το περιβάλλον τους – η προσπάθεια δεν έχει πια τη δύναμη να μεταμορφώνει, και η αδυναμία έχει τόση σημασία όση κι η δύναμη.

Πραγματικά τα *Αργοναυτικά* είναι έργο πολύ ανθρώπινο στον προσανατολισμό του: διάθεση ή ατμόσφαιρα, αισθήματα και ψυχικές καταστάσεις είναι η σταθερή φροντίδα του Απολλώνιου. Από μερικές απόψεις τα *Αργοναυτικά* είναι πιο ορθολογιστικό από το αρχαϊκό έπος στο βαθμό που είναι λιγότερο θεολογικό (στα *Ναυπάκτια*, για παράδειγμα, το χρυσό δέρας φυλαγόταν στο ανάκτορο του Αιήτη κι αφού ο Ιάσονας είχε δαμάσει επιτυχώς τους μπρούντζινους ταύρους η Αφροδίτη τους κοίμισε όλους ώστε οι Αργοναύτες και η Μήδεια να μπορούν να δραπετεύσουν), αλλά υπάρχει σταθερή αναφορά και στις μυστηριώδεις διαδικασίες μαγείας και τις σκοτεινότερες απόψεις της ανθρώπινης συνείδησης. Ξανά και ξανά τα *Αργοναυτικά* αγγίζουν το θέμα της απομόνωσης κι ακόμα της αλλοτρίωσης, από την ακαταλληλότητα του Ηρακλή για την εκστρατεία στο 1ο βιβλίο ως τις μυστηριώδεις περιπλανήσεις των Αργοναυτών στο 4ο βιβλίο μέσα από τις ομιχλώδεις λιβυκές ερήμους όπου φτάνουν στο σημείο να ξαπλώσουν χωριστά στην άμμο περιμένοντας

να πεθάνουν (4.1228-307). Στο 4ο βιβλίο επίσης υπάρχουν εικόνες όπως ο τερατώδης ίππος από τη θάλασσα (4.1364-79), ο κήπος του Άτλαντα, που καταπατήθηκε πρόσφατα από τον Ηρακλή (4.1396-460), ο νέος που στέκεται στην όχθη της Τριτωνίδας λίμνης και δίνει στους Αργοναύτες ένα σβόλο γης (4.1537-603). Η διάθεση του ποιήματος, που μερικοί κριτικοί έχουν περιγράψει ως μελαγχολική, το ξεχωρίζει έντονα από άλλα έργα στην ίδια παράδοση. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι όταν το πνεύμα του νεκρού ήρωα Σθενέλου στέκεται στον τύμβο του κοιτάζοντας μελαγχολικά τους Αργοναύτες να προσπερνούν πλέοντας (2.911-29), ή όταν οι νύμφες Εσπερίδες στον κήπο του Άτλαντα μεταβάλλονται σε σκόνη στην προσέγγιση των Αργοναυτών (4.1406-9).

Αξίζει να τονίσουμε ότι η ευαισθησία του Απολλώνιου στην ατμόσφαιρα σημαδεύει μερικά από τα πιο επιτυχημένα τμήματα των *Αργοναυτικών*. Η αρχαΐζουσα αφήγηση του ποιήματος μπορεί κάποτε να φαίνεται μάλλον ληθαργική, αλλά συχνά ο Απολλώνιος τη μεταμορφώνει σε ποίηση ανανεωμένης δύναμης με την ικανότητά του να παρουσιάζει με ιδιαίτερη λυρική πυκνότητα ό,τι μπορεί να ονομαστεί 'η στατική στιγμή', όταν μια διάθεση ή ένα ατμοσφαιρικό αποτέλεσμα απομονώνεται και ακινητοποιείται εντελώς μέσα στην εξέλιξη της αφήγησης. Ένα από τα ωραιότερα παραδείγματα είναι η περίπτωση της αναχώρησης της *Αργώς* από τη Θεσσαλία καθώς χαράζει και ο αέρας αναταράζει τη θάλασσα:

και τραβούσαν κιόλας τα σκοινιά
κι έχυναν κρασί πάνω στη θάλασσα, όμως ο Ιάσονας
δακρύζοντας είχε γυρισμένα τα μάτια μακριά απ' την πατρίδα.
Κι αυτοί, όπως οι νιοι που έστησαν χορό στο Φοίβο, ή στην Πυθώ
ή κάπου στην Ορτυγία ή πάνω στα νερά του Ισμηνού
όλοι μαζί στο βωμό γύρω κάτω απ' τους ήχους της φόρμιγγας
το έδαφος αρμονικά χτυπούν με τα γρήγορά τους πόδια—
έτσι αυτοί με τους ήχους της κιθάρας του Ορφέα χτυπούσαν με τα κουπιά
το ταραγμένο νερό της ανοιχτής θάλασσας, και τα κύματα τους έσπρωχναν στη φουσκοθαλασσιά.
Κι απ' τις δυο πλευρές με αφρό η μαύρη αλμύρα ανάβλυζε,
παφλάζοντας φοβερά από τη δύναμη των πολύ δυνατών ανδρών.
Και τα όπλα άστραφταν κάτω απ' τον ήλιο όμοια με φλόγα
καθώς το πλοίο έτρεχε· και συνέχεια ο δρόμος τους ήταν μακρύς κι άσπρος
σαν το χλοερό μονοπάτι που διακρίνεται κατά μήκος της πεδιάδας.
Κι όλοι οι θεοί τη μέρα εκείνη κοίταζαν από τον ουρανό
το πλοίο και τη γενιά των ημιθέων, που οι άριστοι τότε
έπλεαν στο ανοιχτό πέλαγος· και πάνω στις πανύψηλες κορφές
οι νύμφες του Πηλίου θάμαζαν κοιτάζοντας από ψηλά

το έργο της Ιτωνίδας Αθηνάς και τους ίδιους τους ήρωες
να επισείουν στα χέρια τους τα κουπιά·
τότε απ' την βουνοκορφή κατέβηκε κοντά στη θάλασσα
ο Χείρωνας, γιος της Φιλύρας, κι απάνω στη γκρίζα ακροθαλασσιά
έβρεξε τα πόδια του, πολλά με το βαρύ του χέρι παραγγέλλοντας
και τους ευχήθηκε νάχουν καλό ταξίδι στην επιστροφή·
κι η γυναίκα του παρευρισκόταν εκεί, βαστάζοντας στα χέρια της
τον Αχιλλέα, γιο του Πηλέα, δείχνοντάς τον στον πατέρα του Πηλέα.
(1.533-58)

Νεότεροι αναγνώστες βρίσκουν ακόμα το έπος του Απολλώνιου μάλλον αινιγματικό, και οι περισσότεροι κριτικοί, θορυβημένοι από την έκδηλη έλλειψη ηρωικής έξαψης, και στο θέμα και στην αφήγηση, και από το φαινομενικά πεζό συντηρητικό ύφος, κρίνουν ότι μόνο το 3ο βιβλίο σώζει ένα ποίημα που ως σύνολο είναι μέτριο και αποτυχημένο. Αλλά οι νεότεροι φιλόλογοι μόλις αρχίζουν να ανακαλύπτουν ότι τα *Αργοναυτικά* είναι ένα έργο του οποίου η πολυπλοκότητα μπορεί να παραπλανήσει κι ότι κάτω από τη μάλλον ήσυχη επιφάνεια υπάρχουν περίπλοκοι υπαινιγμοί και σύμβολα που κάνουν τα *Αργοναυτικά* ένα πολύ διαφορετικό ποίημα απ' ό,τι φαίνεται να είναι. Όπως συνέβη και με ορισμένους άλλους αρχαίους ποιητές νωρίτερα στον αιώνα μας, η πραγματική σημασία του Απολλώνιου πρέπει τελικά να αναγνωρισθεί πλήρως. Σχετικά με την υποδοχή των *Αργοναυτικών* ανάμεσα στους συγχρόνους του Απολλώνιου έχουμε λίγες άμεσες ενδείξεις, αν και ο Καλλίμαχος φαίνεται ότι ήταν επαινετικός τουλάχιστο σε μερικά από τα έργα του (βλ. παραπάνω, σ. 737)· οπωσδήποτε τα παπυρικά αποσπάσματα δείχνουν ότι τα *Αργοναυτικά* διαβάζονταν όλο και πιο πολύ στους επόμενους αιώνες, και το ποίημα προσέχτηκε πλατιά από τους σχολιαστές (τα σχόλια που σώζονται είναι μερικά από τα πιο πλήρη που κατέχουμε για οποιονδήποτε αρχαίο συγγραφέα). Οι Ρωμαίοι συγγραφείς επηρεάστηκαν πολύ από τα *Αργοναυτικά*, και το ποίημα μεταφράστηκε στα Λατινικά ήδη τον πρώτο αιώνα π.Χ. από τον Βάρρωνα τον Ατακίνο και χρησιμοποιήθηκε πολύ από τον Βαλέριο Φλάκκο στο έπος του *Αργοναυτικά* στον πρώτο αιώνα μ.Χ. Αλλά η πιο σημαντική μαρτυρία για το επίτευγμα του Απολλώνιου είναι η *Αινειάδα* του Βιργιλίου. Ο Βιργίλιος γοητεύτηκε από τον Απολλώνιο, και τα *Αργοναυτικά* ήταν η σημαντικότερη μετά τον Όμηρο διαμορφωτική επίδραση στο μεγάλο του έργο. Δεν είναι μόνο ότι τα *Αργοναυτικά* ήταν ιστορικά σημαντικό για την *Αινειάδα*: για τον Βιργίλιο ο τρόπος γραφής του Απολλώνιου αντιπροσώπευε ένα είδος ζωογόνας δύναμης που δημιούργησε το μοντέρνο, συμβολικό έπος από το αρχαϊκό. Από την Υψιπύλη και τη Μήδεια, καθώς και από την Καλυψώ, την Κίρκη και τη Ναυσικά, προέρχεται η Διδώ, κι από

το Χρυσόμαλλο Δέρας, όπως κι από το νόστο του Οδυσσέα, προέρχεται η Ρώμη· από το ενδιαφέρον του Απολλώνιου για την απάτη ως μοτίβο και την απομόνωση ως κατάστασης, όπως κι από τον ομηρικό Αχιλλέα, προέρχεται η άλυτη σύγκρουση της *Αινειάδας* ανάμεσα στην κοινωνία και την ευτυχία του ατόμου.

6. ΕΛΑΣΣΟΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

Τα *Αργοναυτικά* του Απολλώνιου είναι το μόνο αφηγηματικό έπος που έχει σωθεί άθικτο από την ελληνιστική περίοδο, και τα μόνα άλλα μείζονα δείγματα έπους σε εξάμετρο είναι ποιήματα στη διδακτική παράδοση από τον Άρατο και Νίκανδρο. Οι βιογραφίες και των δύο συγγραφέων είναι αβέβαιες, αλλά για τον Άρατο μπορούμε να βγάλουμε μερικά λογικά συμπεράσματα. Φαίνεται ότι ήταν σχεδόν σύγχρονος του Καλλίμαχου, ίσως (τουλάχιστο σύμφωνα με τις πιο πολλές από τις πηγές μας) μάλλον μεγαλύτερος· ήταν από τους Σόλους της Κιλικίας και πήγε, προφανώς ύστερα από μια περίοδο στην Αθήνα, να ζήσει και να εργαστεί στην Πέλλα, στη Μακεδονία, στην αυλή του Αντίγονου Γονατά (κυβέρνησε 276-240/239) που ήταν προστάτης των τεχνών κι ο ίδιος άνθρωπος των γραμμάτων και φιλόσοφος. Ανάμεσα σε άλλους συγγραφείς στην αυλή του ήταν ο επικός ποιητής Ανταγόρας από τη Ρόδο, ο δραματικός ποιητής και φιλόλογος Αλέξανδρος Αιτωλός (παραπάνω, σ. 720 κ.ε.), και οι φιλόσοφοι Τίμων από τον Φλειούντα (παρακάτω, σ. 833) και Μενέδημος από την Ερέτρια.

Το έργο του Αράτου φαίνεται ότι περιελάμβανε φιλολογικό έργο στην *Οδύσσεια* (*Διόρθωσις Οδυσσείας*), αλλά ήταν ουσιαστικά ποιητής. Έγραψε ύμνους, επιγράμματα, ελεγειακά ποιήματα, επιτάφιους θρήνους (όλα μπορεί να μαζεύτηκαν κάτω από τον ανάμικτο τίτλο *Κατά λεπτόν* (*Catalepton)*, τίτλος που χρησιμοποιήθηκε αργότερα για τη συλλογή ανάμικτων ποιημάτων που προσγράφονταν στον Βιργίλιο), αλλά αρκετή από την παραγωγή του ήταν σε επιστημονικά θέματα, όπως το ιατρικό ποίημα σε εξαμέτρους *Ιατρικά,* ο *Κανόνας* (Κανών) που καταπιανόταν με την αρμονία των σφαιρών, ή τα *Αστρικά* που είχαν τουλάχιστον πέντε βιβλία. Το πιο ονομαστό από τα έργα του, και το μόνο που σώζεται, ήταν τα *Φαινόμενα,* που ασχολείται με την αστρονομία (στ. 1-732) και μετεωρολογία (στ. 733-1154). Ένας από τους δασκάλους του Αράτου λέγεται ταιριαστά ότι ήταν ο Μενεκράτης από την Έφεσο που, όπως ο Ησίοδος, έγραψε σε εξαμέτρους τα *Έργα* για γεωργικά θέματα· αλλά το πιο σημαντικό λογοτεχνικό πλαίσιο στο οποίο τα *Φαινόμενα* πρέπει να μελετηθούν είναι ολόκληρη η παράδοση της διδακτικής ποίησης που φτάνει πίσω ως τον Ησίοδο. Από μερικές απόψεις το ποίημα του Αράτου, σαν τεχνικό έργο, είναι περισσότερο συγγενικό με τα μεταγενέστερα 'επιστημονικά' έργα

συγγραφέων όπως ο Ξενοφάνης, ο Παρμενίδης ή ο Εμπεδοκλής (βλ. σ. 328 κ.ε.) παρά με τη διδακτική ποίηση του Ησίοδου, αλλά δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο ίδιος ο Άρατος και οι σύγχρονοί του είδαν τα *Φαινόμενα* σαν ένα 'ησιόδειο' ποίημα (αν και μεταγενέστεροι κριτικοί φαίνεται να συζήτησαν αν ο Άρατος έγραψε πιο πολύ στο στυλ του Ομήρου ή του Ησιόδου). Άλλοι επίσης φαίνεται να έγραψαν ποιητική αστρονομία πριν από τον Άρατο: Ο Κλεόστρατος από την Τένεδο, που αναφέρεται στις αρχαίες πηγές ως συγγραφέας μιας *Αστρολογίας*, και κάποιος Σμίνθης, συγγραφέας των *Φαινομένων*, πιθανόν έγραψε πριν από την ελληνιστική περίοδο, κι ο Αλέξανδρος ο Αιτωλός λέγεται επίσης ότι έγραψε *Φαινόμενα* (απ. 20 Powell).

Την αρχαία προτίμηση για ποιητικά έργα όπως τα *Φαινόμενα* είναι δύσκολο να την εκτιμήσει ο νεότερος αναγνώστης, αλλά η επιτυχία του ποιήματος του Αράτου είναι αναμφίβολη: ένας από τους αρχαίους *Βίους* (III) σχολιάζει ότι παρόλο που πολυάριθμοι ποιητές έγραψαν μετά τον Άρατο *Φαινόμενα* ήταν (συγκριτικά) χωρίς αξία. Οι πηγές μας αναγράφουν κάπου είκοσι ονόματα συγγραφέων που έγραψαν υστερότερα υπομνήματα στον Άρατο ή αστρονομικά ποιήματα· ένα μεγάλο σώμα υπομνηματισμού και ερμηνείας και στα Ελληνικά και στα Λατινικά σώζεται ακόμη, και, εντελώς χώρια από την πρόδηλη επιρροή του Αράτου στον Λουκρήτιο και Βιργίλιο, κατέχουμε λατινικές μεταφράσεις και προσαρμογές από τον Κικέρωνα (αποσπασματικά), Γερμανικό και Αβιηνό. Αν και το θέμα του Αράτου ήταν η αστρονομία κι όχι η αστρολογία, πρέπει να θυμόμαστε ότι έκανε έκκληση σε κάτι που συνάρπασε τη λαϊκή φαντασία σ' όλους τους αιώνες, τη χαρτογράφηση του νυκτερινού ουρανού με συστηματική περιγραφή. Το ποίημα του Αράτου είναι μια κομψά γραμμένη και καθαρή πραγματεία -μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως εγχειρίδιο ή οδηγός και δεν πρέπει να ταξινομηθεί μαζί με τους άλλους τύπους της διδακτικής ελληνιστικής ποίησης, όπως τα ποιήματα του Νικάνδρου, των οποίων ο λόγος ύπαρξης είναι η λογοτεχνική διακόσμηση των πιο απίθανων θεμάτων. Σε μεγάλο βαθμό η επιτυχία του Νικάνδρου, αν αυτή είναι η κατάλληλη λέξη, είναι ανάλογη προς το παράδοξο του υλικού του, και βρίσκεται άμεσα στην παράδοση της τέχνης ως διαστροφής· αντίθετα ο Άρατος που βασίστηκε στην πεζή διατριβή του ειδικού μαθηματικού και αστρονόμου του τέταρτου αιώνα Εύδοξου από την Κνίδο (που επίσης είχε τον τίτλο *Φαινόμενα*) έκανε το πρότυπό του πιο διαθέσιμο, όχι πιο σκοτεινό, με τη διασκευή του. Μερικοί μεταγενέστεροι σχολιαστές, αρχίζοντας με τον Ίππαρχο τον δεύτερο αιώνα π.Χ., ισχυρίστηκαν ότι ο Άρατος δεν είχε κάνει τίποτα περισσότερο από το να στιχουργήσει τον Εύδοξο, αλλά η απλή αλήθεια είναι ότι ο Άρατος συνέχισε να διαβάζεται κι ακόμη σώζεται, ενώ ο Εύδοξος έχει προ πολλού εξαφανιστεί. Οπωσδήποτε το έργο του Αράτου θα πρέπει να θεωρηθεί σαν μέρος της ίδιας διαδικασίας εκλαΐκευσης που μας έδωσε και το

ημερολόγιο της Σαΐδας, αυτό που ανακαλύφθηκε το 1902 στο al-Hiba στην Αίγυπτο και που συντάχθηκε με μιαν αστρονομική εισαγωγή γύρω στο 300 π.Χ. από κάποιον που ενδιαφερόταν να διαδώσει τις αρχές του Εύδοξου (Hibeh Papyri αρ. 27). Το τελευταίο τμήμα του ποιήματος, τα *Σημεία του καιρού,* φαίνεται σαφώς ότι άντλησε από ένα μετεωρολογικό έργο, αλλά η ακριβής σχέση του προς την πραγματεία *Περί σημείων* που αποδίδεται στον Θεόφραστο είναι πολύ αβέβαιη· είναι πολύ πιθανό ότι και τα δύο έργα βασίζονται σε μια κοινή πηγή, τώρα χαμένη.

Οι αρχαίοι *Βίοι* αναφέρουν ότι ο Άρατος μελέτησε Στωική φιλοσοφία και τον συνδέουν στενά με τον Στωικό Διονύσιο από την Ηράκλεια (που αργά στη ζωή του άλλαξε κι έγινε Ηδονιστής και πήρε το παρατσούκλι 'ο μεταθέμενος' = αποστάτης)· ο προστάτης του Αντίγονος Γονατάς είχε μεγάλη συμπάθεια στη Στωική φιλοσοφία. Τα *Φαινόμενα* δεν είναι με κανένα τρόπο ένα καθαρόαιμο στωικό έργο (ωστόσο οι συμπάθειες του Αράτου μπορεί να ήταν ένας από τους παράγοντες που έκαναν το ποίημα δημοφιλές), αλλά η εισαγωγή του αποτελείται από έναν ύμνο στον Δία των Στωικών που απηχεί καθαρά τις αρχές που διατυπώθηκαν στον περίφημο Ύμνο στον Δία του φιλόσοφου Κλεάνθη (Powell 227-9, βλ. παρακάτω, σ. 827):

Ας αρχίσουμε από το Δία, που εμείς οι θνητοί ποτέ δεν αφήνουμε
αμνημόνευτο· από το Δία είναι γεμάτοι όλοι οι δρόμοι,
κι όλες οι συνάξεις των ανθρώπων, γεμάτη είναι η θάλασσα
και τα λιμάνια· παντού χρειαζόμαστε όλοι το Δία.
Γιατί αυτού είμαστε κι απόγονοι· κι αυτός ευμενής δίνει
ευνοϊκά σημάδια στους ανθρώπους, και ξεσηκώνει τον κόσμο στη δουλειά,
θυμίζοντας ό,τι χρειάζονται για τα βόδια και την αξίνα, και πότε
είναι κατάλληλη εποχή για φύτεμα φυτών και για σπορά όλων των σπερμάτων.
Γιατί ο ίδιος έβαλε στον ουρανό τα σημάδια (= ουράνια σώματα),
διακρίνοντας τους αστερισμούς, και για το έτος πρόβλεψε
τ' αστέρια που θα έδιναν τα πιο σταθερά σημάδια
των εποχών στους ανθρώπους, ώστε όλα να φυτρώνουν δίχως να αστοχούν.

Ό,τι ακολουθεί είναι ένα μείγμα ονοματολογίας, τεχνικής παρατήρησης και πληροφόρησης για τους αστερισμούς με σχόλια για τον καιρό ή τις εποχές και, κάποτε, τη μυθολογία. Η γραφή είναι σαφής και ως ένα σημείο κομψή. Το τμήμα για τον Ηνίοχο είναι χαρακτηριστικό:

Κι αν σου φαίνεται καλό να κοιτάξεις τον Ηνίοχο
και τ' αστέρια του, κι έφτασε σ' εσέ φήμη της Αίγας
της ίδιας και των Ερίφων, που στη θάλασσα την κρασάτη

πολλές φορές κοιτάζουν τους ανθρώπους να σκορπίζονται,
μπορείς να τον δεις σ' όλο το μεγαλείο του να κλίνει στ' αριστερά
των Διδύμων· και της Ελίκης (=Μεγάλης Άρκτου) η κορφή της κεφαλής
στρέφεται απέναντι, αλλά στον αριστερό του ώμο
η ιερή αίγα, αυτή που λεν πως έδωσε στο Δία να θηλάσει,
που οι ιερείς του την αποκαλούν Ωλένια Αίγα.
Κι αυτή είναι μεγάλη και λαμπρή, κι οι Έριφοι κοντά
στον καρπό του Ηνίοχου λάμπουν θαμπά. (*Φαιν.* 156-66)

Αλλά τα *Φαινόμενα* δεν είναι ουσιαστικά ένα τεχνικό έργο· αν και για το επιστημονικό υλικό προσβλέπει στον Εύδοξο, η ποιητική του στάση είναι, σύμφωνα με τον χαρακτηριστικό ελληνιστικό τρόπο, αρχαΐζουσα κι ο τρόπος του Αράτου είναι εκείνος του Ησιόδου. Αυτό φανερώνεται πάρα πολύ καθαρά σε μερικές από τις παρεκβολές, και συγκεκριμένα σ' εκείνη για τον αστερισμό Παρθένος (στ. 96-136). Αφού παρατηρήσει ότι μερικές περιγραφές ταυτίζουν την Παρθένο με τη Δικαιοσύνη (πβ. Ησ., *Έργα* 256-7), ο Άρατος υπαινίσσεται, σε τροποποιημένη μορφή, τον ησιόδειο μύθο των πέντε εποχών (*Έργα* 109-201) περιγράφοντας πώς στη Χρυσή Εποχή (που, με σαφώς ελληνιστικό τρόπο, ήταν περίοδος εργασίας και πολιτισμού, αντίθετα με τον Ησίοδο) η Δικαιοσύνη έζησε στη γη με τους ανθρώπους μέχρι τον ερχομό της νέας γενιάς:

Βρισκόταν εκεί όσο η γη έτρεφε το χρυσό γένος.
Αλλά με το αργυρό γένος λίγο συναναστρεφόταν
κι απρόθυμα, επειδή λαχταρούσε για τις παλιές συνήθειες
του κόσμου. Κι ωστόσο ήταν ακόμη (στη γη) και την αργυρή εποχή
κι ερχόταν προς το βράδυ μόνη από τα βουνά που αντηχούσαν,
και δεν συναναστρεφόταν με κανένα με μαλακά λόγια·
αλλά όταν γέμιζε τους μεγάλους λόφους με ανθρώπους,
τότε απειλούσε επιτιμώντας τις κακές τους πράξεις
κι έλεγε πως πια δεν θα φανερωνόταν (στους ανθρώπους) όταν θα την καλούσαν·
τέτοιαν οι πατέρες σας άφησαν γενιά από τη Χρυσή Εποχή
χειρότερη· κι εσείς θα κάνετε χειρότερα παιδιά.
Και σίγουρα οι άνθρωποι θα 'χουν πολέμους, κι αλλόκοτους φόνους
κι απάνω τους θα καθίσει πόνος θλιβερός.
Αφού είπε αυτά κατευθύνθηκε προς τα βουνά, κι όπως
ήταν φυσικό άφησε το πλήθος να την κοιτάζει ακόμη. (*Φαιν.* 114-28)

Παρά το ησιόδειο υλικό και τον τρόπο του χωρίου αυτού (με σαφείς υπαινιγμούς στη σιδηρά εποχή των *Εργων και Ημερών* 174-201), δεν υπάρχει αμφιβο-

λία ότι ο τόνος του ποιήματος είναι ελληνιστικός. Ο Ησίοδος εκφράζει την οργή ενός ηθικολόγου, ενώ ο Άρατος βάζει στη θέση του τον κοινωνικό υπομνηματισμό χρησιμοποιώντας έναν αποστασιοποιημένο ρομαντισμό στον οποίο η ψυχολογία της ατμόσφαιρας κατέχει κεντρική θέση (η Δικαιοσύνη κατεβαίνει 'προς το *βράδυ* από τους λόφους *που αντηχούν')*· τα παραπονετικά λόγια των τελευταίων στίχων φέρνουν στο νου την περιγραφή της αναχώρησης της *Αργώς* από τον Απολλώνιο (παραπάνω, σ. 783 κ.ε).

Τα *Φαινόμενα* του Αράτου θαυμάζονταν πολύ από τους σύγχρονους συγγραφείς. Ο Λεωνίδας από τον Τάραντα έγραψε ένα επίγραμμα (*Παλ. Ανθ.* 9.25) επαινώντας το συγγραφέα για το επίπονο έργο του και τη λεπτή σύλληψη (*λεπτός*, ένας παραδεκτός καλλιμάχειος όρος: βλ. παραπάνω, σ. 737), ένας από τους Πτολεμαίους, ίσως ο Φιλάδελφος, σχολίασε έμμετρα ότι από τους αστρονομικούς ποιητές 'ο Άρατος κρατάει τα σκήπτρα της *λεπτής* έκφρασης' (*Βίος Αράτου* I), και για τον Καλλίμαχο επίσης το έργο ήταν σημαντικό επίτευγμα ύφους: στο *Επ.* 29 παρατηρεί ότι 'του Ησιόδου είναι το άσμα κι ο τρόπος είναι δικός του', και χαιρετίζει το ποίημα ως '*λεπτή*' γραφή, απόδειξη των νυκτών που ο Άρατος έμεινε άυπνος. Δεν γνωρίζουμε αν ποτέ ο Άρατος επισκέφτηκε την Αλεξάνδρεια (παρόλο που τα παραπάνω σχόλια επιδοκιμασίας από συγγραφείς που κατοικούσαν στην Αίγυπτο και η μνεία ενός Αράτου στον Θεόκριτο, στα *Ειδύλλια* 6 και 7 το δείχνουν), αλλά ήταν σίγουρα ενήμερος της συζήτησης των λογοτεχνικών αρχών που διεξαγόταν εκεί. Όχι μόνο μιλάει ο Καλλίμαχος για τον Άρατο με σαφώς προγραμματικούς όρους, αλλά ο ίδιος ο Άρατος παρενέβαλε στο έργο του μια κατηγορηματική έγκριση του Καλλιμάχειου τρόπου: στο μετεωρολογικό τμήμα του ποιήματός του, στους στ. 783-7 όταν περιέγραφε τη σελήνη σαν καθοριστική του καιρού, ο Άρατος όχι μόνο χρησιμοποιεί τους όρους -κλειδιά της καλλιμάχειας κριτικής *λεπτός* και *παχύς* (παραπάνω, σ. 737) αλλ' ακόμη προβάλλει και την ακροστιχίδα *λεπτή* με τα αρχικά κάθε στίχου. Η χρήση της ακροστιχίδας επρόκειτο να γίνει προσφιλές τεχνικό σχήμα ανάμεσα στους μεταγενέστερους συγγραφείς, αλλά το παράδειγμα αυτό, το πρωιμότερο που σώζεται[1] για το νεότερο αναγνώστη αξίζει περισσότερο από μια συμπτωματική επίδειξη δεξιοτεχνίας, γιατί δείχνει ότι ο Άρατος σχεδόν σίγουρα είδε τον εαυτό του, τουλάχιστο στα *Φαινόμενά* του, ως ευθυγραμμισμένο με την πρωτοπορία της αλεξανδρινής ποίησης. Η διδακτική ποίηση έπαιξε εξίσου σημαντικό ρόλο, για τον Άρατο τουλάχιστον, όσο το αφηγηματικό έπος ή η ελεγεία στη λογοτεχνική συζήτηση της εποχής.

1. Υποδείχθηκε πρώτα από τον Jacques (1960).

Έχουμε δύο άλλα αρκετά μεγάλα διδακτικά ποιήματα σε επικούς εξαμέτρους, τα *Θηριακά* και τα *Αλεξιφάρμακα* από τον Νίκανδρο τον Κολοφώνιο. Οι αρχαίες πηγές είναι αντιφατικές για τις χρονολογίες του ποιητή αυτού και υπήρχαν φαίνεται τρεις διαφορετικές παραδόσεις, από τις οποίες η μία τοποθετεί τον Νίκανδρο ως σύγχρονο του Αράτου στο πρώτο μισό του τρίτου αιώνα, η άλλη τον τοποθετεί στις πρώτες δεκαετίες του δεύτερου αιώνα, κι η τρίτη τον κάνει σύγχρονο του Άτταλου Γ΄ του Φιλομήτορα της Περγάμου (138-133 π.Χ.). Πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι στην παρούσα κατάσταση της πληροφόρησής μας ο Νίκανδρος δεν μπορεί να χρονολογηθεί με οποιαδήποτε βεβαιότητα, και μολονότι μερικά τμήματα των ποιημάτων του φαίνονται να συνδέονται με χωρία από το συγγραφέα διδακτικής ποίησης του τρίτου αιώνα, Νουμήνιο από την Ηράκλεια, και τον Ευφορίωνα (βλ. παρακάτω, σ. 796 κ.ε.), δεν έχουμε τα μέσα να κρίνουμε ποιος υπαινίσσεται ποιον (μόνο στα *Θηρ.* 237 τα σχόλια διευκρινίζουν ότι ο Νίκανδρος διασκευάζει τον Νουμήνιο). Καλλιτεχνικά ο Νίκανδρος αντιπροσωπεύει μια από τις λιγότερο ελκυστικές όψεις της ελληνιστικής ποίησης. Τα *Θηριακά* σίγουρα και τα *Αλεξιφάρμακα* πιθανόν προήλθαν από πραγματείες σε πεζό λόγο ενός συγγραφέα του πρώιμου τρίτου αιώνα, του Απολλόδωρου (για τον οποίο γνωρίζουμε ελάχιστα), και σύμφωνα με τη Σούδα (στο λ. 'Νίκανδρος') ο Νίκανδρος έγραψε επίσης μια έμμετρη μεταγραφή σε εξαμέτρους του Ψευδο-Ιπποκρατικού έργου *Προγνωστικά* (*Προγνωστικά δι' επών*)· η σκόπιμη και επιμελημένη σκοτεινότητα φαίνεται ότι ήταν γι' αυτόν πιο σημαντική από το ευφάνταστο γράψιμο. Στο τέλος των *Θηριακών* περιγράφει τον εαυτό του ως 'ομηρικό Νίκανδρο που ανάθρεψε η χιονάτη πολίχνη της Κλάρου' (στ. 957-8)· όμως ακόμη κι ο Νίκανδρος μπορούσε να δει τον εαυτό του ως 'ομηρικό' μόνο στο μέτρο που η γλώσσα του είναι πολύ αρχαϊκή και περίπλοκη, γεμάτη με σπάνιες λέξεις από τα Ομηρικά έπη (παράγοντας που οδήγησε μεταγενέστερους συγγραφείς όπως ο Θέων από τη Σμύρνη κι ο Πλούταρχος να γράψουν γραμματικά και υφολογικά υπομνήματα στο έργο του). Τα *Θηριακά* έχουν για θέμα τους τα φίδια, τις αράχνες, τους σκορπιούς κι άλλα δηλητηριώδη πλάσματα και περιγράφει τα υποτιθέμενα αντίδοτα (κατά το πλείστο βότανα) ενάντια στα δαγκώματα και τα τσιμπήματά τους· όλη σχεδόν η αφήγηση είναι μονότονα τεχνική και επιστημονική (ή τουλάχιστο ψευδο-επιστημονική) ως προς τον τρόπο, αλλά ανακατεμένες με την καθαρά ιατρική συμβουλή υπάρχουν εδώ θεραπείες που προδίδουν δεισιδαιμονία (όπως στους στ. 98-114 που περιγράφουν ένα γενικό προφυλακτικό σύνθετο από μεδούλι ενός φρεσκοσκοτωμένου ελαφιού, ροδέλαιο, κερί και τη σάρκα δυο φιδιών που συνελήφθησαν να ζευγαρώνουν σε σταυροδρόμι), κι όταν βρίσκουμε έναν αριθμό περιπτώσεων όπου ο Νίκανδρος είναι αυθαίρετος ως προς την ονοματοθεσία (για παράδειγ-

μα προσδιορίζοντας *νῆρις* = κέρδος στο στ. 531, αντί του *νήριον* 'πικροδάφνη') είναι δύσκολο να μη συμπεράνουμε ότι ο συγγραφέας ενδιαφερόταν περισσότερο για τη μετρική δεξιοτεχνία παρά για την επιστημονική ακρίβεια που ταίριαζε στο θέμα του. Στους στ. 343-58 ένα σύντομο αφηγηματικό ενδιάμεσο στο οποίο εξιστορείται σε περίπλοκη γλώσσα ο μύθος του γαϊδουριού που απεκάλυψε το δώρο της νεότητας στο φίδι περιέχει σε ακροστιχίδα την υπογραφή Νίκανδρος (στ. 345-53). Τα *Αλεξιφάρμακα*, ένα συντομότερο ποίημα, αναλύει διάφορα είδη δηλητηρίων, τα φυσικά τους αποτελέσματα και τα αντίδοτά τους, και παρόλο που ο κατάλογος υλικού είναι κάπως λιγότερο περίπλοκος από εκείνον των *Θηριακών*, το έργο ποιητικά είναι σχεδόν το ίδιο μονότονο.

Η επιβίωση των *Αλεξιφαρμάκων* και *Θηριακών* οφείλεται αναμφίβολα στον εντελώς ασυνήθιστο χαρακτήρα τους και τη λογοτεχνική τους διαστροφή· ο νεότερος αναγνώστης θα μπορούσε να ευχηθεί να είχαν επιζήσει άλλα έργα του Νικάνδρου αντί γι' αυτά. Ο Αθήναιος σώζει σχεδόν εκατόν πενήντα στίχους από το έργο σε εξαμέτρους *Γεωργικά*, ένα ποίημα σε δύο βιβλία που σύμφωνα με τον Κικέρωνα θεωρούνταν από τους μορφωμένους ότι είχε κάποια λογοτεχνική αξία έστω κι αν υπολειπόταν σε ειδική γνώση του θέματος (*De orat.* 1.69) και για το οποίο ο Κοϊντιλιανός λέει ότι μπορεί να είχε κάποια επιρροή στον Βιργίλιο (*Inst.* 10.1.56)· τα αποσπάσματα που σώζονται είναι κάπως ξερά (κι όχι εύκολα κατανοητά σε αρκετά χωρία) και ασχολούνται με τα λαχανικά, τα άνθη, τα δένδρα, συνταγές κουζίνας και την αναπαραγωγή περιστεριών. Ένα έργο σε εξαμέτρους σε τέσσερα τουλάχιστο βιβλία, τις *Μεταμορφώσεις**, θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρον να το έχουμε εξαιτίας του μεγάλου μεταγενέστερου ποιήματος του Οβιδίου πάνω στο ίδιο θέμα. Για τη γνώση του Νικάνδρου εξαρτιόμαστε από τη συλλογή, σε πεζό λόγο και περιληπτική μορφή ιστοριών μεταμορφώσεων από τον Αντωνίνο Λιβεράλη (Liberalis), που αναφέρει τον Νίκανδρο και λέει ότι αυτός καταπιάστηκε με είκοσι δύο από τις ιστορίες της συλλογής· οι λίγοι στίχοι που σώζονται (απ. 50, 59, 62) δείχνουν ότι η γραφή μπορεί να ήταν τόσο επίμονα περίτεχνη όσο στα διδακτικά ποιήματα. Άλλα εξάμετρα ποιήματα φαίνεται ότι συμπεριλάμβαναν την *Ευρωπία* (τουλάχιστον πέντε βιβλία), τα *Οιταϊκά* (τουλάχιστον δυο βιβλία), τη *Σικελία* (τουλάχιστον οκτώ βιβλία), τα *Θηβαϊκά* (τουλάχιστον τρία βιβλία)· τα *Κυνηγετικά* και τα *Οφιακά* (για τους θρύλους των φιδιών) ήταν ίσως σε ελεγειακούς στίχους. Τα έργα που έχουν τίτλους *Αιτωλικά, Ιάσεων συναγωγή, Κολοφωνιακά, Μελισσουργικά, Περί των εκ Κολοφώνος ποιητών* μπορεί να ήταν πεζά ή σε στίχους. Ανάμεσα στους μεταγενέστερους Έλληνες

* Ο τίτλος του στα Ελληνικά είναι *Ετεροιούμενα*.

συγγραφείς ο Οππιανός επηρεάστηκε πολύ από τον Νίκανδρο στα διδακτικά του ποιήματα (βλ. παρακάτω, σ. 853 κ.ε.), κι ο Νόννος φαίνεται να άντλησε από τον Νίκανδρο υφολογικά.

Η διδακτική παράδοση ήταν πλούσια στην ελληνιστική περίοδο, αλλά λίγη σώζεται εκτός από τον Άρατο και Νίκανδρο. Ένας συγγραφέας που φαίνεται να έχει διαδραματίσει σημαντικό μέρος στην ανάπτυξή της, όπως και σε πολλές άλλες περιοχές επίσης, ήταν ο Ερατοσθένης από την Κυρήνη, ο μεγάλος μαθηματικός και γεωγράφος. Δεν έχουμε ασφαλείς ημερομηνίες για τον Ερατοσθένη, αλλά η παράδοση τον συνέδεσε με τον Καλλίμαχο και τους Στωικούς και Πλατωνιστές στην Αθήνα, και όρισε την περίοδο της κύριας ακμής του στο δεύτερο μισό του τρίτου αιώνα π.Χ. στην Αλεξάνδρεια, όπου διαδέχτηκε τον Απολλώνιο ως Βιβλιοθηκάριος και βασιλικός δάσκαλος. Πολύ από το έργο του Ερατοσθένη ανήκε στο πεδίο της επιστήμης (ο Αρχιμήδης αφιέρωσε το βιβλίο του για τη *Μέθοδο* στον Ερατοσθένη), αλλά η πνευματική του εμβέλεια ήταν τεράστια και ονόμασε τον εαυτό του *φιλόλογο* (παρά *γραμματικό*) για να τονίσει την πολλαπλότητα των ενδιαφερόντων του. Οι μεταγενέστεροι ερευνητές του έδωσαν το παρατσούκλι 'Βήτα' ('Δεύτερης σειράς') και 'Πένταθλο'. Τα φιλολογικά επιστημονικά έργα του Ερατοσθένη περιελάμβαναν *Περί αρχαίας κωμωδίας* σε δώδεκα ή περισσότερα βιβλία, *Χρονογραφίες* που σημείωναν την πρώτη συστηματική έκθεση ιστορικής χρονολογίας, *Περί της αναμετρήσεως της γης* που συμπεριλάμβανε υπολογισμούς της περιμέτρου της γης και τις αποστάσεις μεταξύ μερών, *Γεωγραφικά* σε τρία βιβλία που κάλυπταν ιστορία, μαθηματική γεωγραφία, χαρτογράφηση και εθνογραφία, φιλοσοφικά έργα για την κοσμολογία, μαθηματικά, αρμονικά, και *Καταστερισμούς* για τους αστερισμούς και τη μυθολογία που συνδέονται μ' αυτούς. Ο Στράβων 1.2.3 αναφέρει την άποψη του Ερατοσθένη (για να την ψέξει) ότι 'ο κάθε ποιητής σκοπεύει στην αναψυχή, όχι στη διδασκαλία'*, αλλά μολονότι κατέχουμε μόνο λιγοστά αποσπάσματα από την ποίησή του φαίνεται ότι η 'διασκέδαση' του δικού του έργου μπορεί να ανήκε σ' ένα αρκετά διανοητικό επίπεδο. Στο ποίημά του σε εξαμέτρους *Ερμής* (που μια πρόσφατη παπυρική ανακάλυψη έχει δείξει ότι ήταν περίπου 1600 στίχοι εκτενές (*P.Oxy.* 3.000)) ο θεός επιθεωρεί το σύμπαν από την πιο ψηλή ουράνια σφαίρα και παρατηρεί ότι οι πλανήτες έχουν την ίδια αρμονία όπως και η λύρα που μόλις έχει επινοήσει, κι ότι η γη, στο κέντρο του σύμπαντος, διαιρείται σε πέντε ζώνες σύμφωνα με τις απόψεις που αναπτύχθηκαν στις γεωγραφικές διατριβές του Ερατοσθένη. Ο Ερατοσθένης επηρεάστηκε πολύ από την Πλατωνική φιλοσοφία, και ειδικά τον *Τίμαιο* (η Σούδα τον αποκαλεί

* *'Ποιητὴν γὰρ ἔφη πάντα στοχάζεσθαι ψυχαγωγίας, οὐ διδασκαλίας'.*

'δεύτερον ή νέον Πλάτωνα'), κι ο *Ερμής* εξέφραζε με σαφήνεια πολύ πλατωνικές αντιλήψεις.

Το άλλο μείζον ποιητικό έργο του Ερατοσθένη ήταν το ελεγειακό *Ηριγόνη* που ο 'Λογγίνος', *Π. ύψ.* 33.5 (αντιπαραθέτοντάς το στην πληθωρική ιαμβική ποίηση του Αρχίλοχου), το περιέγραψε ως 'ένα ολότελα άψογο ποίημα'. Φαίνεται ότι γράφτηκε στην καλλιμάχεια παράδοση της *Εκάλης* (παραπάνω, σ. 740 κ.ε.) και του επεισοδίου Ηρακλή-Μολόρχου των *Αιτίων* (παραπάνω, σ. 732) περιγράφοντας πώς μια φορά ο Διόνυσος επισκέφτηκε τον αγρότη Ικάριο και του έδωσε ένα κλήμα σε αντάλλαγμα για τη φιλοξενία του· όταν οι γείτονες του Ικάριου μέθυσαν από το κρασί που παρασκεύασαν, σκότωσαν τον Ικάριο, αφήνοντας το σώμα να βρεθεί σε μια τάφρο από την κόρη του Ηριγόνη οδηγημένη από το γαύγισμα του σκυλιού του. Όταν η Ηριγόνη, από τη θλίψη της, κρεμάστηκε σ' ένα δένδρο και το σκυλί Μαίρα πέθανε επίσης, ο Δίας μετέθεσε και τους τρεις στ' αστέρια (ως Βοώτη, Παρθένο και Σείριο), και το επεισόδιο οδήγησε στην ίδρυση της αττικής εορτής της Αιώρας. Σχεδόν τίποτα δεν μένει από το έργο αυτό, αλλά η σαφής παρουσία των καλλιμάχειων χαρακτηριστικών (και θεματικών και της έμφασης στην παρουσίαση των αγροτικών λεπτομερειών) συμφωνεί με το λιτό αλλά διαυγές ύφος ενός σημαντικού αποσπάσματος του σωζόμενου *Ερμή* (απ. 16), και το έργο φαίνεται ότι είχε κάποια επιρροή αργότερα στον Βιργίλιο και Νόννο· για μια ακόμη φορά σημειώνουμε το ενδιαφέρον για την αιτιολογία και αστρονομία.

Το έργο του Ερατοσθένη ήταν πολύ σημαντικό για την πορεία της μετέπειτα διδακτικής ποίησης. Ο Απολλόδωρος από την Αθήνα, ένας σημαντικός συγγραφέας του δεύτερου αιώνα π.Χ. που έγραφε πραγματείες για την ομηρική γεωγραφία και θεολογία όπως και για την κωμωδία, ήταν συγγραφέας ενός εκτενούς σημαντικού ποιήματος σε κωμικά ιαμβικά τρίμετρα, που δεν σώζεται πια κι ονομαζόταν *Χρονικά* σε τέσσερα βιβλία. Ήταν αφιερωμένο στον Άτταλο Β΄ της Περγάμου και κάλυπτε τα γεγονότα από την πτώση της Τροίας (υποτιθέμενης τότε το 1184/3) μέχρι δέκα ή είκοσι χρόνια πριν από τον δεύτερο αιώνα. Μεγάλο μέρος του ποιήματος φαίνεται να ήταν αφιερωμένο στη λογοτεχνική ιστορία. Τα *Χρονικά* αναπλήρωσαν τις μεγάλες *Χρονογραφίες* του Ερατοσθένη και έδωσαν αφορμή για άλλες όμοιες συνθέσεις. Ο άγνωστος συγγραφέας ενός γεωγραφικού οδηγού, *Περιηγήσεις*, που σώζεται και μπορεί να χρονολογηθεί γύρω στο 100 π.Χ. και κάποτε αποδίδονταν λαθεμένα στον Σκύμνο από τη Χίο, αναγνωρίζει στον περίτεχνο πρόλογό του ότι ο Απολλόδωρος ήταν η έμπνευσή του, αλλά ενώ ο Απολλόδωρος απολάμβανε κάποια φήμη στην αρχαιότητα και φαίνεται, από τα αποσπάσματα που σώζονται, ότι είχε μιαν ευχέρεια στο να στιχουργεί τα κύρια ονόματα, οι 980

στίχοι του ψευδο-Σκύμνου είναι μάλλον αδέξιοι και χωρίς ποικιλία. Η παράδοση συνεχίστηκε από τον Διονύσιο γιο του Καλλιφώντα (άγνωστης χρονολογίας), του οποίου σώζεται το σύντομο ιαμβικό ποίημα *Περιγραφή Ελλάδος*, και από τον Διονύσιο τον Περιηγητή (βλ. παρακάτω) στο μεταγενέστερο έργο σε εξαμέτρους στους χρόνους του Αδριανού. Στο πεδίο της αστρονομίας έχουμε δύο ποιήματα σε μέτρια ιαμβικά τρίμετρα για τους αστερισμούς (169 στίχοι) και τους πλανήτες (13 στίχοι) που, αν και προσγράφονται από τα χφφ στον Εμπεδοκλή, είναι από άγνωστο χέρι και δεν μπορούν να χρονολογηθούν[1]. Ο Αλέξανδρος από την Έφεσο, που λεγόταν ο Λύχνος, συνέχισε και τη γεωγραφική και αστρονομική διδακτική παράδοση τον πρώτο αιώνα· το αστρονομικό ποίημα σε εξαμέτρους, του οποίου ένα σωζόμενο απόσπασμα αναλύει την αρμονία των σφαιρών κατά το πρότυπο του Ερατοσθένη, άσκησε ίσως μεγάλη επιρροή στον Βάρρωνα, και το γεωγραφικό του έργο, που κάλυπτε την Ασία, Ευρώπη και Αφρική, φαίνεται επίσης να έχει χρησιμοποιηθεί από τον Διονύσιο τον Περιηγητή. Το έργο του ήταν γνωστό στον σύγχρονό του Κικέρωνα που τον περιέγραψε ως 'έναν ανούσιο στιχουργό, και αν και αδαή, ωστόσο κάπως χρήσιμο' *(Ad Atticum* 2.20.6).

Από την άποψη της ιστορίας της λογοτεχνίας ο Απολλόδωρος ο Αθηναίος και οι άλλοι μεταγενέστεροι διδακτικοί συγγραφείς ανήκουν σε μια παράδοση που πάει κατευθείαν πίσω στον Ερατοσθένη, αλλά δύο άλλοι φιλόλογοι πρέπει να μνημονευθούν που ήταν εξίσου σημαντικοί ως πρόδρομοι διανοητές έστω κι αν η αυστηρά λογοτεχνική τους παραγωγή ήταν ασήμαντη. Ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος ήταν, σύμφωνα με την αρχαία βιογραφική παράδοση, μαθητής του Καλλίμαχου, Ζηνόδοτου και Ερατοσθένη· διαδέχθηκε τον τελευταίο ως Βιβλιοθηκάριος στην Αλεξάνδρεια στα πρώτα χρόνια του δεύτερου αιώνα όταν ήταν εξήντα δύο ετών (πέθανε δέκα χρόνια αργότερα) και για πολλές γενιές ήταν ο θαυμαστός φιλόλογος. Το εκδοτικό έργο στα κείμενα των σπουδαιότερων συγγραφέων κάλυπτε τον Όμηρο, Ησίοδο, λυρική ποίηση, τους τραγικούς, τον Αριστοφάνη τον κωμικό και ίσως τον Μένανδρο, και άσκησε μόνιμη επίδραση στην παράδοση των κειμένων όλων αυτών των ποιητών· ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε τα σημεία τονισμού (αν και όχι στίξης) και χώρισε τα λυρικά κείμενα σε σύντομα μετρικά κώλα από τα οποία γίνονται οι στροφές (αντί να τα αφήσει να είναι γραμμένα σαν πεζός λόγος). Ιδιαίτερα σημαντικό ήταν το τεράστιο λεξικογραφικό έργο γεμάτο από λόγια συζήτηση, *Λέξεις*, που συνέταξε καλύπτοντας όλους τους πεζογράφους και ποιητές. Πολύ καιρό μετά το θάνατό του οι φιλόλογοι που ασχολούνταν σε όμοιο εκδοτικό έργο ήταν γνωστοί ως 'Αριστοφάνειοι'. Ο μαθητής του Αριστοφάνη Αρίσταρχος δεν ήταν λιγότερο παραγωγικός φιλόλογος, και

1. Τα κείμενα στον Maass (1898) 154-70.

το όνομά του έγινε παροιμιώδες για τον έγκυρο κριτικό (Κικέρ. *Ad Atticum* 1.14.3, Οράτιος, *A.P.* 450). Κι αυτός έγινε Βιβλιοθηκάριος στην Αλεξάνδρεια, διάδοχος του Απολλώνιου του Ειδογράφου που διαδέχτηκε τον Αριστοφάνη, αν και στην ταραγμένη βασιλεία του Πτολεμαίου Η΄ αναγκάστηκε να φύγει στην Κύπρο, όταν το 145 π.Χ. ο Πτολεμαίος εξόρισε πολλούς από τους διανοούμενους, τους οποίους ο ανεψιός του, Πτολεμαίος Ζ΄, είχε προστατεύσει. Το κυριότερο έργο του Αρίσταρχου ήταν πάνω στον Όμηρο, και μεταγενέστεροι υπομνηματιστές έχουν σώσει σημαντικά αποσπάσματα από τις σημειώσεις του, αλλά έγραψε επίσης και για τους άλλους επικούς ποιητές, τους λυρικούς και τους δραματικούς, και ήταν ο πρώτος αλεξανδρινός φιλόλογος που εργάστηκε πάνω σ' έναν πεζογράφο, τον Ηρόδοτο. Ο Αρίσταρχος ήταν ονομαστός ως ένας από τους πιο αριστοτέχνες ερμηνευτικούς κριτικούς, και ο Παναίτιος από τη Ρόδο τον αποκαλεί ακόμη 'ὁ μάντις' (Αθήναιος 14.634c), αλλά αν και ήταν ολοφάνερα ένας ερμηνευτής εξαιρετικής ευαισθησίας στη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας δεν έγραψε ο ίδιος ποίηση λέγοντας 'δεν γράφω ποίηση επειδή δεν μπορώ να την κάνω όπως θέλω με τον τρόπο που μπορώ' (*Rhetorica ad Herennium* 4.28.39).

Από το υπόλοιπο της ελληνιστικής επικής ποίησης πολύ λίγο μας σώζεται για να μπορέσουμε να ανασυνθέσουμε την πορεία της ιστορίας της λογοτεχνίας με εύλογο τρόπο. Έχουμε τα ονόματα πολλών συγγραφέων και πολλών τίτλων, κι από τους τελευταίους είναι σαφές ότι το μυθολογικό έπος συνέχισε να γράφεται πλάι στο ιστορικό έπος, παρόλο που χρονολογίες μπορούν να αποδοθούν σε λίγους συγγραφείς με κάποια σιγουριά. Έτσι γράφτηκαν πολλά *Αργοναυτικά*, διάφορες *Θηβαΐδες* και πολλά ποιήματα για τον Ηρακλή· συχνά τα έργα αυτά ήταν μακροσκελή – η *Ηράκλεια* του Ριανού μπορεί να περιελάμβανε δεκατέσσερα βιβλία, η *Ηράκλεια* του Θεοδώρου τουλάχιστον είκοσι ένα, κι η *Θηβαΐδα* κάποιου Μενέλαου από τις Αιγές ένδεκα. Αυτά είναι απλώς περιπτώσεις που τυχαίνει να γνωρίζουμε, και παρόλο που τα ιστορικά έπη εξαφανίστηκαν μαζί με τους ηγεμόνες και τα κράτη που εξυμνούσαν, όπου η ιστορία είχε λόγο να καταγράφει με μεγαλύτερες λεπτομέρειες τις τύχες συγκεκριμένων ατόμων και δυναστειών ακούμε επίσης για τους επικούς τους ιστορικούς. Εξαιτίας των συμμάχων της Ρώμης Ατταλιδών γνωρίζουμε τους ποιητές Λεσχίδη και Μουσαίο από την Έφεσο, εξαιτίας των εχθρών των Σελευκιδών γνωρίζουμε τον Σιμωνίδη από τη Μαγνησία, και εξαιτίας της περιβόητης Κλεοπάτρας τον Θεόδωρο· και ο ποιητής Αρχίας, τον οποίο υπεράσπισε στο δικαστήριο στη Ρώμη το 62 π.Χ. ο Κικέρωνας, εξύμνησε τους πολέμους των Κίμβρων και τους Μιθριδατικούς, ενώ κάποιος Βόηθος από την Ταρσό έγραψε για τη μάχη των Φιλίππων. Το ιστορικό έπος, όπως μπορούμε λογικά να υποθέσουμε, ήκμασε καθ' όλη τη διάρκεια της ελληνιστικής περιόδου.

Μόνο δύο από τους επικούς αυτούς ποιητές είναι για μας πολύ περισσότερο από ονόματα. Ο πρώτος, ο Ριανός από την Κρήτη, που προφανώς άκμασε στο τελευταίο μισό του τρίτου αιώνα π.Χ., ήταν λόγιος και ποιητής, και τα ομηρικά σχόλια αναφέρουν περισσότερες από σαράντα γραφές του στην *Ιλιάδα* και *Οδύσσεια.* Στη σύνθεση επικής ποίησης ήταν παραγωγικός: επιπρόσθετα στο μυθολογικό έργο *Ηράκλεια* έγραψε πολλά ιστορικά και εθνογραφικά ποιήματα, όπως τα *Αχαϊκά,* τα *Ηλιακά,* τα *Θεσσαλικά* (τουλάχιστο δεκαέξι βιβλία) και τα *Μεσσηνιακά,* το περιεχόμενο του οποίου είναι γνωστό αφού χρησιμοποιήθηκε ως πηγή από τον Παυσανία στην περιήγησή του (4.6.1-3, 15.2). Ο ανθολόγος Στοβαίος αναφέρει είκοσι έναν εξαμέτρους από ένα άγνωστο ποίημα του Ριανού που περιέχουν στοχασμούς πάνω στην αφροσύνη της ανθρώπινης συμπεριφοράς στην ευτυχία και δυστυχία (*Ανθ.* 4.34)· οι στίχοι είναι διαυγείς αλλά μάλλον μονότονοι και συμβατικοί χωρίς να συναρπάζουν. Ο Ριανός, μαζί με τον Παρθένιο και Ευφορίωνα, ήταν ευνοούμενος συγγραφέας του Ρωμαίου αυτοκράτορα Τιβέριου (Σουητώνιος, *Tib.* 70.2).

Σύγχρονος του Ριανού ήταν ο παραγωγικός και παράξενος ποιητής Ευφορίων από τη Χαλκίδα που, αν και συγγραφέας βιβλίων όπως *Περί Ισθμίων* (=για τα Ίσθμια), *Περί μελοποιών* (= για τους λυρικούς ποιητές), ήταν πρωταρχικά επικός ποιητής. Ο Ευφορίων φαίνεται ότι απολάμβανε βασιλικής προστασίας, πρώτα από τον Αλέξανδρο της Ευβοίας κι αργότερα από τον Αντίοχο τον Μεγάλο που τον διόρισε Βιβλιοθηκάριο στην Αντιόχεια, αλλά δεν ήταν ποτέ, όσο γνωρίζουμε, στην Αλεξάνδρεια και δεν είχε πολύ ισχυρούς δεσμούς με τον κόσμο της επαγγελματικής φιλολογίας. Σύμφωνα με μια πηγή έγινε πολίτης της Αθήνας (ο Ελλάδιος στον Φώτιο *κώδ.* 279), κι έτσι μπορεί να πέρασε κάποιο χρόνο εκεί. Έχουμε είκοσι δύο τίτλους ποιημάτων από τον Ευφορίωνα, αν και μερικά απ' αυτά για τα οποία οι πληροφορίες μας είναι πολύ ισχνές μπορεί κάλλιστα να είναι υπότιτλοι τμημάτων των έργων. Παρά τη συχνότητα με την οποία οι αρχαίες πηγές αναφέρουν ή παραθέτουν τον Ευφορίωνα, στην πράξη δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτε για το περιεχόμενο των περισσοτέρων ποιημάτων του, και ένα σύνολο μόνο εκατόν πενήντα περίπου στίχων σώζεται στην πραγματικότητα, κατά το πλείστο μεμονωμένα μικρά χωρία ή ακόμη μοναχικοί στίχοι. Οι *Χιλιάδες,* ένας από τους τρεις τίτλους που αναφέρονται από τη Σούδα για τον Ευφορίωνα, ήταν προφανώς ένα έργο σε πέντε βιβλία πάνω στο θέμα της τιμωρίας που πρέπει να υποστούν εκείνοι που απεστέρησαν τον ποιητή από τη 'ζήση' του· οι λεπτομέρειες του περιεχομένου του ποιήματος είναι άγνωστες, αλλά αξίζει να σημειώσουμε ότι ένα από τα λιγοστά σημαντικά αποσπάσματα που σώζονται (απ. 9 Powell) είναι μια σειρά αρών, για τις οποίες υπάρχουν μυθολογικά προηγούμενα, ενάντια σε κάποιον ανώνυμο, κι ο Στέφανος από το Βυζάντιο (79.9) αναφέρει ένα

ποίημα που τιτλοφορείται *Αραί* ή *Ποτηριοκλέπτης*. Τα μυθολογικά θέματα κυριαρχούν· ακούμε για έναν *Υάκινθο* και έναν *Φιλοκτήτη*, ο *Διόνυσος* φαίνεται ότι είχε θέμα τη θριαμβευτική είσοδο του θεού στην Ελλάδα, κι ο μυστηριώδης *Θραξ* περιελάμβανε τουλάχιστον, αν κρίνουμε από τα σωζόμενα λείψανα, πραγμάτευση ενός ευρέος φάσματος μυθολογικών θεμάτων όπως το σερβίρισμα από την Αρπαλύκη ενός γεύματος στον Κλύμενο που παρασκευάστηκε από κρέας του γιου του, τη φυγή της Απριάτης από τον μνηστήρα της Τράμηλο που σκοτώθηκε από τον Αχιλλέα, και τη φυγή του μάντη Αμφιάραου από τη Θήβα. Ένα απόσπασμα που σώζεται (απ. 415 *SH*) είναι προσευχή, με τρόπο που ενθυμίζει τον Ησίοδο στα *Έργα και ημέρες*, για την αποκατάσταση της Δικαιοσύνης, για τη χαλιναγώγηση των ανόσιων, για τα παιδιά που παραμελούν τους γονείς τους, και για τον αφιλόξενο.

Μερικοί αρχαίοι συγγραφείς βρήκαν τον Ευφορίωνα δύσκολο να τον διαβάσουν. Κάποιος Κράτης, σ' ένα σκανδαλιάρικο επίγραμμα που εκμεταλλεύεται το κουτσομπολιό γύρω από την ερωτική ζωή του Ευφορίωνα, επέκρινε τη λογοτεχνική του τάση και παρατήρησε ότι έγραψε ποίηση γεμάτη *γλῶσσες* (σπάνιες, συχνά αρχαϊκές, λέξεις) κι ήταν 'Ομηρικός' (*Παλ. Ανθ.* 11.218)· ο Λουκιανός (*Περί του πώς δει συγγράφειν ιστορίαν* 57) ρωτά με σαρκασμό πόσες λέξεις θα χρειαζόντουσαν για να πάει το νερό στα χείλη του Ταντάλου στον Παρθένιο, Ευφορίωνα ή Καλλίμαχο, κι ο Κλήμης Αλεξανδρείας (*Στρωμ.* 5.8.51) όμοια λέει ότι ο Ευφορίων, τα *Αίτια* του Καλλίμαχου κι η *Αλεξάνδρα* του Λυκόφρονα περιελάμβαναν ολόκληρο πεδίο άσκησης για λόγια εξήγηση. Ο Κικέρων, γράφοντας για τα μαντεία, έκανε το σχόλιο ότι ο Ευφορίων ήταν υπερβολικά σκοτεινός (*De div.* 2.64.132), κι επαίνεσε τον Έννιο 'παρόλο που περιφρονείται από εκείνους που κανοναρχούν τον έπαινο του Ευφορίωνα' ('ab his cantoribus Euphorionis': *Tusc.* 3.19.45). Οι πιο πολλοί νεότεροι κριτικοί απηχούν τις κρίσεις αυτές: περιγράφτηκε ως ένας 'ψυχρός δεξιοτέχνης'[1] και για το έργο του ειπώθηκε ότι δείχνει 'τον εκφυλισμό του ύφους που αναπτύχθηκε στην περίοδο αυτή'[2]. Αλλά παρόλο που το λεκτικό του Ευφορίωνα δείχνει ενδιαφέρον για τις εκκεντρικότητες, τις σπάνιες λέξεις και τις περιφράσεις για κύρια ονόματα, και το υλικό του συχνά αγγίζει το εξεζητημένο ή το παράξενο, η κοινή λογική θα έπρεπε να μας εμποδίσει από το να επιχειρήσουμε μιαν οριστική κρίση για έργα που δεν σώζονται πια. Αν και οι αρχαίοι κριτικοί μπορεί να φαίνονται σύμφωνοι για τον Ευφορίωνα, η μορφή των κρίσεών τους δείχνει μεροληπτικότητα: η σύνδεση, στον Λουκιανό και Κλήμεντα, με τον Καλλίμαχο, του οποίου τα *Αίτια* ήταν το αριστούργημα της ελληνιστικής ποίησης, δείχνει μόνο ότι για κάποιες προτιμήσεις ο

1. Pfeiffer, 150.
2. Lesky, 756.

Ευφορίων ήταν πολύ 'δύσκολος', κι η παρατήρηση του Κικέρωνα για τους cantores Euphorionis υποδεικνύει ότι στη Ρώμη τον πρώτο αιώνα η ποίησή του ήταν αμφιλεγόμενη. Η διαμάχη έχει πάντοτε δυο όψεις, και μερικές αρχαίες πηγές αναφέρουν ότι ο ονομαστός ερωτικός ποιητής Cornelius Gallus ήταν, όπως ο Τιβέριος αργότερα, ένας θιασώτης του Ευφορίωνα, τον οποίο 'απέδωσε' στα Λατινικά (Probus, Philargyrius II και Servius στον Βιργ., *Εκλ.* 10, Διομήδης στη *GLK* 1.484.21). Συνεπώς ο Ευφορίων φαίνεται ότι υπήρξε ένας ιδιόμορφος συγγραφέας που, πιθανώς σε καλλιμάχειο μάλλον ύφος, ήταν τόσο ασυμβίβαστος όσο και καινοτόμος. Τα λίγα κάπως εκτεταμένα αποσπάσματα επιβεβαιώνουν ότι χρησιμοποίησε μια γλώσσα πλούσια σε σπάνιες λέξεις και ορολογία, αλλά δίνει την εντύπωση ότι είχε μιαν εξαιρετική κυριαρχία του γλωσσικού του μέσου κι ένα γεμάτο ένταση καθαρό ύφος, κι ότι πειραματίστηκε ζωηρά πάνω στην παραδοσιακή επική μορφή. Χαρακτηριστικό είναι το χωρίο που περιγράφει τον Ηρακλή να φέρνει πίσω από τον κάτω κόσμο το σκύλο Κέρβερο:

οἱ δ' ὄπιθεν λασίῃ ὑπὸ γαστέρι πεπ[τηῶτες
οὐραῖοι λιχμῶντο περὶ πλευρῇσι δρά[κοντες,
ἐν καί οἱ βλεφάροις κυάνῳ ἠστράπτετον [ὄσσε
ἤ που θερμάστραις ἢ που Μελιγουνίδι τοῖαι
μαρμαρυγαί, αἴρησιν ὅτε ῥήσσοιτο σίδηρος,
ἠέρ' ἀναθρῴσκουσι, βοᾷ δι' εὐήλατος ἄκμων,
ἢ Αἴτνην ψολόεσσαν, ἐναύλιον Ἀστερόποιο.
ἵκετο μὴν Τίρυνθα παλιγκότῳ Εὐρυσθῆϊ
ζωὸς ὑπὲξ Ἀΐδαο δυώδεκα λοῖσθος ἀέθλων·
καί μιν ἐνὶ τριόδοισι πολυκριθοιο Μιδείης
ταρβαλέαι σὺν παισὶν ἐθηήσαντο γυναῖκες.

Κι από πίσω κάτω απ' τη μαλλιαρή κοιλιά του μαζεμένα
τα φίδια της ουράς του έγλυφαν γύρω στις πλευρές του,
και στα μάτια του άστραφτε βαθύ σκοτεινό μπλε χρώμα·
σίγουρα στο φούρνο του σιδερά ή στη Λιπάρα τέτοιες
είναι οι αναλαμπές, όταν απ' τις σφύρες χτυπιέται ο σίδηρος,
που αναπηδούν στον ουρανό -και το καλοχτυπημένο αμόνι αντηχεί,
ή στην καπνισμένη Αίτνα, το λημέρι του Αστεροπού[1].
Έφτασε στην Τίρυνθα στον κακοήθη Ευρυσθέα,
ζωντανός απ' τον Άδη, ο τελευταίος απ' τους δώδεκα άθλους·
και στα σταυροδρόμια της πολύκριθης Μίδειας
οι γυναίκες με τα παιδιά τους κοίταζαν τρομαγμένες. (απ. 51 Powell)

1. Ο γίγας Κύκλωπας, χαλκευτής των κεραυνών του Δία.

Μια από τις λογοτεχνικές μορφές που συνέχισαν με κάποιο σφρίγος πέρα από τον τρίτο αιώνα ήταν εκείνη που άρχισε ο Θεόκριτος, το βουκολικό άσμα. Δύο μόνο ονόματα μεταγενέστερων ποιητών σ' αυτό το είδος είναι γνωστά, ο Μόσχος και ο Βίων, αλλά παρόλο που αυτό συχνά εκλαμβάνεται να σημαίνει ότι η βουκολική ποίηση ποτέ δεν είχε οποιαδήποτε συνέχεια ως μορφή, ο αριθμός των νόθων ποιημάτων που αποδίδονταν στην αρχαιότητα σ' έναν από τους τρεις κύριους εκφραστές της δείχνει ότι το ποιμενικό άσμα ήταν στην πραγματικότητα πάντοτε δημοφιλές. Με το όνομα του Θεόκριτου υπάρχουν διάφορα που αντλούν πολύ από το έργο του, όπως τα *Ειδύλλια* 8 και 9 που και τα δύο παρουσιάζουν τον Δάφνη και τον Μενάλκα να ανταγωνίζονται στο αγροτικό τραγούδι, ή το *Ειδ.* 27 στο οποίο ο Δάφνης ερωτοτροπεί με μια βοσκοπούλα· το *Ειδ.* 20, το παράπονο ενός αγρότη εραστή που τον παράτησε η αγαπημένη του, μοιάζει με τα ποιήματα του Θεόκριτου για τον Κύκλωπα, *Ειδ.* 11 και *Ειδ.* 3 (βλ. παραπάνω, σ. 750 κ.ε. Το *Ειδ.* 21 συνδυάζει το θέμα του Θεόκριτου, *Ειδ.* 10 (παραπάνω σ. 760), συζήτηση μεταξύ δύο εργαζομένων, με την έμφαση στις συνθήκες της κοινής φτώχειας που για πρώτη φορά διαπραγματεύθηκε ως κεντρικό θέμα σε εξάμετρη ποίηση ο Καλλίμαχος στην *Εκάλη* (παραπάνω, σ. 740 κ.ε.)· το αποτέλεσμα, μια συζήτηση ανάμεσα σε δύο φτωχούς ψαράδες για το πόσο δύσκολα βγάζουν το ψωμί τους και για τη ματαιότητα της ονειροπόλησης, είναι ένα ασυνήθιστο παράδειγμα κοινωνικού ρεαλισμού στο αρχαίο ποιμενικό άσμα (παρόλο που συμπάθεια για τους φτωχούς εργαζομένους, χαρακτηριστικό του Μενάνδρου στον τέταρτο αιώνα, ποτέ δεν είναι μακριά από την επιφάνεια στον Θεόκριτο). Στις αρχαίες συλλογές βουκολικών ποιημάτων συμπεριλαμβάνονταν ποιήματα πάνω σε ποιμενικές ή αισθηματικά 'ιδιωτικές' όψεις της ζωής των ηρώων, όπως ψευδο-Θεόκριτος, *Ειδ.* 25 'Ηρακλής λεοντοφόνος', ψευδο-Μόσχος, 4 'Μεγάρα', ένας θρήνος από τη δυστυχισμένη γυναίκα του Ηρακλή, ψευδο-Βίων, 2 'Επιθαλάμιος Αχιλλέως και Δηιδαμείας'· τα ποιήματα αυτά ανήκουν στην παράδοση που θεμελιώθηκε από την *Εκάλη* του Καλλίμαχου και τα αφηγηματικά ειδύλλια του Θεόκριτου (παραπάνω, σ. 763 κ.ε.).

Ο Συρακούσιος Μόσχος, που απολάμβανε της φήμης ότι ήταν 'δεύτερος ύστερα από τον Θεόκριτο' (Σούδα λ. 'Μόσχος'), λεγόταν ότι ήταν μαθητής του Αρίσταρχου (που σύμφωνα με τη Σούδα είχε γύρω στους σαράντα μαθητές)· συνεπώς η δραστηριότητα του Μόσχου θα πρέπει να τοποθετηθεί έναν περίπου αιώνα μετά τον Θεόκριτο. Το πιο σημαντικό έργο του που σώζεται είναι η *Ευρώπη*, ένα ποίημα σε εκατόν εξήντα έξι εξαμέτρους που περιγράφει την αρπαγή της Ευρώπης: ο Δίας, μεταμφιεσμένος σε ταύρο, την μεταφέρει πάνω από τη θάλασσα στην Κρήτη. Το έργο καταφέρνει να συμπεριλάβει τη διήγηση ενός ονείρου, μια *έκφραση* (το διακοσμημένο καλάθι που είχε η Ευρώπη καθώς έδρεπε άνθη),

και μια αφήγηση (την απομάκρυνση της Ευρώπης από τις συντρόφους της) σ' ένα ποιμενικό πλαίσιο που μοιάζει με την αφήγηση της αρπαγής της Περσεφόνης από τον Πλούτωνα στον ομηρικό *Ύμνο εις Δήμητρα*. Το ποίημα ακολουθεί την παράδοση των αφηγηματικών ομηρικών ύμνων (φέρνει στη μνήμη και τον Ύμνο στην Αφροδίτη), αλλά είναι ουσιαστικά κοσμικό σε ύφος και ενδιαφέρεται να παραστήσει άμεσα έναν μάλλον κλειστό κόσμο χάρης και αισθήματος με τη μορφή ενός καλοδουλεμένου και λείου κομματιού που γράφεται για λόγους επίδειξης. Εκτός από την *Ευρώπη* έχουμε λίγα σύντομα αποσπάσματα, όλα παραθέματα στον Στοβαίο· γραμμένα στο δωρικό βουκολικό ύφος, έχουν για θέμα τους την αγάπη και την εξοχή από την άποψη της επίδρασής της στα ανθρώπινα αισθήματα· όλα, όπως η *Ευρώπη*, είναι ευχάριστα γραμμένα, έστω κι αν είναι ισχνά, και η τεχνική τους τα κάνει να φαίνονται ιδιαίτερα ταιριαστά για ανθολόγηση. Ο Μόσχος άσκησε επίδραση σε μεταγενέστερους συγγραφείς: ο Οράτιος, *Ωδές* 3.27 μιμείται την Ευρώπη, όπως κι ο Νόννος στα *Διονυσιακά* (ιδιαίτερα στο 1.46-137, 322-55).

Ο Βίων από τη Σμύρνη, που αναφέρεται από τη Σούδα (στο λ. 'Θεόκριτος') ως ένας από τους τρεις βουκολικούς ποιητές, ίσως έγραψε στο τέλος του δεύτερου αιώνα π.Χ. Παρατίθεται συχνά στον Στοβαίο (δεκαέξι παραθέματα), κι ένα ανώνυμο ποίημα που παραδίδεται σε μερικά χφφ του Θεόκριτου, 'Επιτάφιος Αδώνιδος', μπορεί ν' αποδοθεί σ' αυτόν με κάποια βεβαιότητα. Στο ποίημα αυτό, που έχει πρότυπο το θρήνο του Θύρση για τον Δάφνη στον Θεόκριτο *Ειδ.* 1, είμαστε στέρεα στον κόσμο του μετα-θεοκρίτειου ποιμενικού άσματος. Ο Άδωνης ξεκοιλιάστηκε και πεθαίνει, και με γνήσια ρομαντική ταύτιση σεξουαλικής λαχτάρας και φυσικής βίας ο Βίων περιγράφει την Αφροδίτη να παρακαλεί παθιασμένα τον Άδωνη να μείνει ώστε να μπορέσει να πάρει την πνοή του που σβήνει σ' ένα τελικό φιλί· στο μεταξύ το αίμα από την πληγή του μηρού βάφει το λευκό του στήθος και στάζει στον αφαλό του, κι οι Έρωτες κι η φύση τραγουδούν τον τελετουργικό θρήνο πάνω από το παιδί-εραστή. Η λεπτεπίλεπτη ομορφιά, η συναισθηματικότητα και οι αποχρώσεις του σαδο-μαζοχισμού, παρά την κάποια επίφαση ηθικολογικής κοινωνικότητας, είναι εντελώς ξένα προς τον προσεκτικά ισοζυγιασμένο κόσμο του θεοκρίτειου ποιμενικού άσματος (βλ. παραπάνω, σ. 752 κ.ε.). Τον δεύτερο αιώνα βλέπουμε καθαρά για πρώτη φορά εκείνη τη διάθεση αποστασιοποιημένης φαντασίας και πνευματώδους συναισθηματικότητας που έφτασε να θεωρείται ως χαρακτηριστικό μεγάλου μέρους της ευρωπαϊκής βουκολικής ποίησης. Ο μάλλον χωρίς φαντασία 'Επιτάφιος Βίωνος' που εσφαλμένα αποδίδεται σε μερικά χφφ στον Θεόκριτο ή τον Μόσχο, ισχυρίζεται ότι με το θάνατο του Βίωνα η ίδια η ποίηση πέθανε κι ότι ολόκληρος ο βουκολικός κόσμος, από τους κύκνους του Στρυμόνα ως τη μυθική Γαλάτεια, συμμετέχει στο

θρήνο· η πιο ενδιαφέρουσα όψη του ποιήματος για τους νεότερους αναγνώστες είναι η υπερβολική ταύτιση του ποιητή με τον ποιμενικό του κόσμο, επιβεβαιώνοντας ότι η ρομαντική βουκολική ποίηση είχε ασφαλώς εδραιωθεί ως το τέλος του δεύτερου αιώνα π.Χ.

Η βουκολική ποίηση κέρδισε καθαρά επίσημη αναγνώριση λίγο μετά την εποχή του Βίωνα. Ο Αρτεμίδωρος, που έζησε τον πρώτο αιώνα π.Χ., αξίωνε σ' ένα επίγραμμα (*Παλ. Ανθ.* 9.205) ότι συγκέντρωσε τις βουκολικές Μούσες που ήταν προηγουμένως σκόρπιες και μάλλον μέσω της έκδοσής του ήταν γνωστό στον Βιργίλιο το ελληνικό βουκολικό άσμα. Ο γιος του Αρτεμίδωρου Θέων μπορεί να εξέδωσε τον Θεόκριτο, κι ο Ασκληπιάδης ο Μυρλεανός, επίσης στον πρώτο αιώνα, σίγουρα έγραψε γι' αυτόν· έκτοτε το συνεχές ενδιαφέρον στο βουκολικό άσμα είναι φανερό όχι μόνο από τις δραστηριότητες των φιλολόγων, αλλά επίσης από πεζούς συγγραφείς όπως ο Λουκιανός κι ο Λόγγος και μεταγενέστερους ποιητές όπως ο Κόιντος [Σμυρναίος] κι ο Νόννος που κάνουν υπαινιγμούς στην προηγούμενη βουκολική ποίηση.

Η παράδοση της ιαμβικής ποίησης, που συνεχίστηκε από τον Καλλίμαχο σ' ένα ποικίλο σύνολο δεκατριών ποιημάτων (παραπάνω, σ. 747 κ.ε.), αντιπροσωπευόταν επίσης από διαφόρους άλλους ελληνιστικούς συγγραφείς. Από αυτούς ο συγγραφέας ο πιο προσιτός στους νεότερους αναγνώστες (χάρη κατά ένα μεγάλο μέρος σ' έναν πάπυρο που απέκτησε το Βρετανικό Μουσείο το 1892) είναι ο Ηρώδας. Οι χρονολογίες κι η προέλευσή του είναι άγνωστα, αλλά μπορεί λογικά να τοποθετηθεί κάπου στον τρίτο αιώνα π.Χ. και το όνομα μπορεί να δείχνει δωρική καταγωγή. Το πρωταρχικό ενδιαφέρον του έργου έγκειται στην περιέργεια που προκαλεί, και ιδιαίτερα στο γεγονός ότι είναι το μόνο αντιπροσωπευτικό είδος μιας μορφής που για μας χάθηκε, παρά για τη μεγάλη του λογοτεχνική αξία αυτή καθαυτή. Ο ανθολόγος Στοβαίος, που παραθέτει επτά χωρία από τον Ηρώδα, αναφέρεται στα ποιήματά του με τον όρο 'Μιμίαμβοι'. Ο 'μίμος', μια μορφή για την οποία έχουμε λίγες άμεσες γνώσεις, φαίνεται ότι ήταν ένα είδος ψυχαγωγίας από σκηνής, δημοφιλής τουλάχιστον από την κλασική περίοδο και εξής, με διάλογο γενικώς σε πεζό λόγο και με σκηνές από την καθημερινή ζωή· ο μόνος συγγραφέας που ξέρουμε ότι έγραψε προηγουμένως μίμους ως ειδικά λογοτεχνικά κομμάτια ήταν ο Σώφρων από τις Συρακούσες τον πέμπτο αιώνα π.Χ., που έγραψε σε δωρικό πεζό λόγο. Τα ποιήματα του Ηρώδα γράφτηκαν σχεδόν σίγουρα για παρουσίαση από έναν εκτελεστή σε απαγγελίες και για κυκλοφόρηση σε γραπτή μορφή, όπως τα *Ειδύλλια* του Θεόκριτου. Χρησιμοποίησε το μέτρο και τη γλώσσα των πρώιμων ιαμβικών ποιητών, ιδιαίτερα του Ιππώνακτα του έκτου αιώνα (παραπάνω, σ. 747 κ.ε.), και παρόλο που το περιεχόμενο κι ο

τόνος μπορεί να δώσει την εντύπωση ρεαλιστικής καθομιλουμένης Ελληνικής, η γραφή του στην πραγματικότητα είναι περίτεχνα στυλιζαρισμένη· η γλώσσα των Μίμων είναι 'μια ατελής απομίμηση της γλώσσας που μιλιόταν στη Μικρά Ασία τον έκτο αιώνα'[1]. Παρόλο που ο προσωπικός, κεφάτος, τραχύς τόνος των Μίμων είναι χαρακτηριστικός του ιαμβικού είδους, η χρήση της μορφής για δραματικό διάλογο, αντί μονολόγου ή αφήγησης, ήταν, όσο ξέρουμε, χωρίς προηγούμενο. Το πρόδηλο στυλιζάρισμα και το αρχαϊστικό ύφος προδίδουν το πνεύμα με το οποίο ο Ηρώδας χειρίστηκε το υλικό του: αισθητικός μανιερισμός, όχι 'ρεαλισμός'. Οι Μίμοι προσφέρουν χιουμοριστικά στιγμιότυπα (οι χαρακτηρισμοί δεν προχωρούν ουσιαστικά πέρα από κάποια μάλλον εξεζητημένα στερεότυπα): ένας λόγος σε αίθουσα δικαστηρίου από ένα σωματέμπορο που κατηγορεί έναν πλοίαρχο ότι επιτέθηκε σε μια από τις κοπέλες του (2), μια επίσκεψη από δυο φτωχές γυναίκες στο ιερό του Ασκληπιού (4), μια σκηνή μεταξύ μιας ζηλιάρας γυναίκας και του δούλου της που τον κατηγορεί ότι διέπραξε απιστία απέναντί της (5), συζητήσεις ανάμεσα σε δυο γυναίκες για τους όλισβους ενός επιδέξιου παπουτσή (6 και 7). Οι πρώτοι επτά μίμοι βασίζονται στον σεξουαλικό σκανδαλισμό ή απευθύνονται στο αίσθημα ανωτερότητας του ακροατηρίου τους, ή και στα δύο, και παρά το σφρίγος των Ελληνικών και τη ζωηρότητα του διαλόγου ο αισθησιασμός και ο κοινωνικός σνομπισμός που θέλουν να προκαλέσουν τους κάνει ανιαρούς· ο νεότερος αναγνώστης τους συγκρίνει αναπόφευκτα με τους 'μίμους' του Θεόκριτου (ιδιαίτερα τα 'αστικά' *Ειδύλλια* 14 και 15: βλ. παραπάνω, σ. 761), πλάι στους οποίους το έργο του Ηρώδα φαίνεται να είναι ρηχό και να επιδιώκει τον εντυπωσιασμό, έστω κι αν δεν του λείπει το χιούμορ. Μόνο ο Μίμος 8 έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον ιστορικό της λογοτεχνίας, αφού διηγείται το όνειρο ενός ποιητή που κατά τον ομιλητή σημαίνει ότι παρόλο που πολλοί θα μπορούσαν να επικρίνουν την ποίησή του αυτός θα κέρδιζε φήμη γράφοντας όπως ο Ιππώναξ. Το κείμενο είναι πολύ αποσπασματικό κι η διήγηση του ίδιου του ονείρου βασανιστικά σκοτεινή· όσο μπορούμε να διακρίνουμε περιλάμβανε ένα διαγωνισμό σε μια διονυσιακή γιορτή στην εξοχή. Το ποίημα μπορεί να είναι περαιτέρω μαρτυρία λογοτεχνικής διένεξης ανάμεσα στους ποιητές τον τρίτο αιώνα· είναι δελεαστικό να συνδέσουμε το όνειρο με το έβδομο ειδύλλιο του Θεόκριτου, αλλά η εριστικότητα του ποιητή κι ο ισχυρισμός του ότι υποτιμάται από τους συγχρόνους του θυμίζουν τον Αρχίλοχο και μπορεί να αποτελούσε ένα συμβατικό θέμα του είδους. Χαρακτηριστικός για τον Ηρώδα είναι ο Μίμος 2.65-82. Ο μίμος αυτός τοποθετείται σ' ένα δικαστήριο στη νήσο Κω (που είχε στενές σχέσεις με την αλεξανδρινή βασιλική οικογένεια). Ο μαστροπός Βάτταρος αναπτύσσει την υπόθεσή

1. Cummingham (1971) 14.

του εναντίον κάποιου καπετάνιου Θαλή που βίασε μια από τις κοπέλες του, τη Μυρτάλη.

Έλα 'δω, Μυρτάλη, κι εσύ.
Δείξε σ'όλους το σώμα σου· μη ντρέπεσαι·
νόμιζε αυτούς που βλέπεις να δικάζουν,
πως πατέρες κι αδελφούς προσβλέπεις. Βλέπετε κύριοι δικαστές,
τα μαδήματά της και τα κάτω και τα πάνω
πόσο λεία τα μάδησε αυτός ο μιαρός,
όταν την τραβούσε και τη βίαζε - ω γεράματα,
ας σας προσφέρει θυσία γιατί θα ξεφυσούσε το αίμα του
όπως κάποτε ο Φίλιππος στη Σάμο...
Γελάς; είμαι 'αδελφή' και δεν το αρνούμαι
και το όνομά μου είναι Βάτταρος κι ο πάππος μου
ήταν ο Σισυμβράς κι ο πατέρας μου ο Σισυμβρίσκος,
κι όλοι ήταν σωματέμποροι, αλλά όσον αφορά την παλικαριά
με τόλμη στραγγαλίζω λιοντάρι, αν ήμουν Θαλής.
Ίσως αγαπάς την Μυρτάλη; τίποτα φοβερό·
κι εγώ το ψωμί μου· όταν δώσεις αυτό θα 'χεις εκείνη.
Ή μα το Δία, αν κάπου καίγεσαι από μέσα
βάλε στη φούχτα του Βάτταρου το τίμημα
και κοπάνα ό,τι σου ανήκει σύμφωνα με την επιθυμία σου.

Σε μεταγενέστερους χρόνους ο Ηρώδας φαίνεται ότι λίγο διαβαζόταν: ο Πλίνιος ο Νεότερος είναι ο μόνος συγγραφέας που τον αναφέρει (*Επιστ.* 4.3.3)[1].

Αν και λίγα σώζονται από άλλους ιαμβογράφους, το είδος φαίνεται να ήκμασε ως μέσο ανεκδοτολογικής σάτιρας και παραπόνου, τροφοδοτημένο από τη δημοτικότητα της Κυνικής φιλοσοφίας και της διατριβής. Από τον Φοίνικα τον Κολοφώνιο, που έγραψε στο ύφος του Ιππώνακτα, έχουμε αποσπάσματα που εκφράζουν παράπονα για την ανοησία των πλουσίων και κάνουν ηθικολογικά σχόλια για τον πολυφαγά Νίνο. Δυο ανώνυμα παπυρικά αποσπάσματα (Powell 213 κ.ε.) καταφέρονται εναντίον της αναίσχυντης απληστίας των καιρών· τα ποιήματα αυτά συχνά έχουν αποδοθεί στον Κερκίδα από τη Μεγαλόπολη του οποίου οι καλούμενοι μελίαμβοι ('λυρικοί ίαμβοι'), από τους οποίους έχουμε ένα παπυρικό απόσπασμα, αναφέρονταν στο ίδιο θέμα. Ο Φοίνικας κι ο Κερκίδας φαίνονται να έχουν γράψει τον τρίτο αιώνα π.Χ., κι ένας άλλος συγγραφέας ιάμβων του ίδιου αιώνα, ο Μάχων, από την

1. Τα παραθέματα στον Στοβαίο, Αθήναιο και μερικούς αρχαίους γραμματικούς δεν είναι μαρτυρία δημοτικότητας ή επιρροής.

Κόρινθο ή τη Σικυώνα, που μπορεί να χρονολογηθεί χονδρικά από την παρατήρηση του Αθήναιου (14.664α) ότι ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος σαν νέος ήταν πρόθυμος να σπουδάσει μαζί του. Ο Μάχων ήταν ένας συγγραφέας κωμωδίας που έζησε στην Αλεξάνδρεια· ο επιγραμματοποιός Διοσκορίδης περιγράφει τα έργα του ως 'θυμάρι με έντονη μυρωδιά', το φυτό των Αθηνών που φύεται κοντά στο Νείλο (*Παλ. Ανθ.* 7.708). Από τα δραματικά έργα του Μάχωνα δεν σώζεται σχεδόν τίποτε, αλλά ο Αθήναιος διασώζει 462 στίχους από τις *Χρείες* του ('Ανέκδοτα'), γραμμένα σε ιαμβικά τρίμετρα, που αναφέρουν ιστορίες, πολλές από τις οποίες σεξουαλικά τολμηρές, που ανακατεύουν ιστορικές προσωπικότητες, ορισμένες από τις οποίες είναι σταθεροί χαρακτήρες -τύποι της κωμικής σκηνής, όπως παράσιτοι, πόρνες και ποιητές, ενώ άλλοι είναι ισχυρές μορφές, όπως ο βασιλιάς Πτολεμαίος κι ο Δημήτριος ο Πολιορκητής[1] . Το ύφος είναι πικάντικο, βασίζεται αρκετά σε λογοπαίγνια, και, αντίθετα με τους Μίμους του Ηρώδα, στηρίζεται σταθερά στη γλώσσα της εποχής του συγγραφέα, αλλά συχνοί ευφυείς υπαινιγμοί στους τραγικούς του πέμπτου αιώνα δείχνουν ότι ο Μάχων έγραψε για την ψυχαγωγία ενός μορφωμένου ακροατηρίου. Το έργο του Μάχωνα μπορεί να τοποθετηθεί στην παράδοση των χαρακτηρολογικών μελετών με διδακτικούς στόχους, όπως οι *Χαρακτήρες* του Θεόφραστου από τη μια, ή εκείνη των Βιογράφων από την άλλη, αλλά ενδιαφέρει κυρίως ως συλλέκτης λογοτεχνικού κουτσομπολιού, και μας βοηθάει να δούμε τον χαρακτήρα της αυλικής κοινωνίας, και τις συνήθειές της, στις οποίες οι πλείστοι από τους ελληνιστικούς συγγραφείς οφείλουν το ψωμί τους.

Χαρακτηριστικοί για τον Μάχωνα είναι οι στίχοι που κουτσομπολεύουν την εταίρα Νικώ:

Ο Δημοφώντας, ο εραστής του Σοφοκλή,
όταν ήταν ακόμη νέος είχε την μεγαλύτερή του Νικώ, 'την Αίγα'
που καταβρόχθισε κάποτε τον πλούσιο εραστή της,
τον Θαλλό· είχε φτάσει στην Αθήνα
για ν' αγοράσει κοκκινόμαυρα ξερά σύκα
και να φορτώσει μέλι Υμηττού.
Η λεγάμενη λένε πως είχε
πάρα πολύ ωραίο πισινό, που ο Δημοφώντας
ζήτησε να απολαύσει. Αυτή γέλασε 'Εντάξει, αγαπητέ μου,
για να έχεις να δώσεις από μένα στο Σοφοκλή' (18.422-32 Gow)

1. Κι οι δύο πρέπει να είχαν σίγουρα πεθάνει πριν αρχίσει να γράφει ο Μάχων (και οι φιλόλογοι υπέθεσαν συχνά, πολύ αφελώς, ότι οι αναφορές αυτές θα ήταν σε σύγχρονους και γι' αυτό μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να βοηθήσουν στη χρονολόγηση του Μάχωνα).

Η Ρωμαϊκή επαφή με την ελληνιστική κουλτούρα και λογοτεχνία ήταν ήδη εκτεταμένη τον δεύτερο αιώνα π.Χ., όπως είναι φανερό από τις πολλές μεταφράσεις και διασκευές ελληνικών έργων στα Λατινικά, και η επίδραση που άσκησε σε συγγραφείς η επίσκεψη του Στωικού Κράτη στη Ρώμη στις αρχές της δεκαετίας του 160 ήταν αρκετά σημαντική για να αναφερθεί αργότερα από τον Σουητώνιο (*De gramm. et rhet.* 2). Ακούμε για πολλούς άλλους Έλληνες που επισκέπτονται και μένουν από δω κι εμπρός στη Ρώμη, και φυσικά οι Ρωμαίοι ήρθαν όλο και πιο πολύ σε επαφή με Έλληνες συγγραφείς στον ελληνικό κόσμο (κυριότατα στη Ρόδο) όπως και στη Σικελία και στη νότια Ιταλία, αλλά η ρωμαϊκή κατάκτηση της Μικράς Ασίας στον τρίτο Μιθριδατικό πόλεμο είχε ιδιαίτερα σημαντικές συνέπειες.

Την εποχή αυτή δυο συγγραφείς συνελήφθησαν αιχμάλωτοι και πήγαν στην Ιταλία, ο Τυραννίων (ο πρεσβύτερος) από την Αμισό, ένας μαθητής του Διονύσιου του Θράκα, κι ο Παρθένιος από τη Νίκαια. Ο Τυραννίων, που έγραψε για τον Όμηρο και για τη γραμματική, γνώριζε τον Ιούλιο Καίσαρα, τον Κικέρωνα (τους ανεψιούς του οποίου δίδαξε) και τον Αττικό, και γνωρίζουμε από τον μαθητή του, τον γεωγράφο Στράβωνα (13.54), ότι έδρασε στη Ρώμη. Μέσω του Βάρρωνα τα γραπτά του είχαν μεγάλη επιρροή στους Ρωμαίους αναγνώστες, και βοήθησε επίσης στη διαχείριση της βιβλιοθήκης του Θεόφραστου (περιελάμβανε πολλά από τα χφφ του Αριστοτέλη), που είχε μεταφερθεί στη Ρώμη ως μέρος της λείας του Σύλλα και Λούκουλλου· έτσι προετοίμασε το δρόμο για τη δημοσίευση στην Ιταλία των συγγραμμάτων της Περιπατητικής σχολής. Ο Παρθένιος, σύμφωνα με τη Σούδα, συνελήφθη αιχμάλωτος από κάποιον Κίννα αλλά ελευθερώθηκε στη Ρώμη ειδικά εξαιτίας της μόρφωσής του (*διὰ παίδευσιν*). Έγραψε πολλή ελεγειακή ποίηση, και ξέρουμε τίτλους όπως *Αρήτης επικήδειον* (*της γαμετής* = της γυναίκας του) του οποίου σώζονται λίγα σπαράγματα (P. Geneva 97), *Αρήτης εγκώμιον* σε τρία βιβλία, *Αφροδίτη, Δήλος*· υπήρχαν πολλά άλλα έργα, δεν γνωρίζουμε αν ήταν σε εξαμέτρους ή σε ελεγειακούς στίχους, σε θέματα μυθολογικά, όπως *Ηρακλής, Ίφικλος* και *Μεταμορφώσεις*. Ο Παρθένιος ήταν σημαντική μορφή ανάμεσα στους Ρωμαίους ποιητές, και είναι πολύ πιθανό να έχει παίξει μεγάλο ρόλο στο να κάνει τους συγγραφείς της ελληνιστικής εποχής τόσο γνωστούς και καθοριστικούς για την ποίηση της Ελεύθερης Εποχής και της εποχής του Αυγούστου. Αφού μόνο λιγοστοί στίχοι της ποίησής του σώζονται δεν μπορούμε να εκτιμήσουμε την επίδραση των γραπτών του σε σύγχρονους Ρωμαίους, αλλά ο Μακρόβιος (*Sat.* 5.18) αναφέρει ότι ο Παρθένιος ήταν ο δάσκαλος του Βιργιλίου, ο Κίννας που τον έφερε στη Ρώμη ήταν πολύ πιθανόν συγγενής του Helvius Cinna, του ποιητή και φίλου του Κάτουλλου, και έχουμε μια συλλογή *Περί Ερωτικών παθημάτων* γραμμένων σε πεζό λόγο από τον

Παρθένιο για τον ποιητή Cornelius Gallus για να τις χρησιμοποιήσει ο τελευταίος ως βοήθημα στη συγγραφή εξαμέτρου και ελεγειακής ποίησης. Η συλλογή περιέχει τριάντα έξι σύντομες διηγήσεις, παρμένες κατά το πλείστον από προηγούμενους πεζογράφους και ποιητές, μυθολογικών κατά πρώτο λόγο επεισοδίων, όπου βρίσκουμε το μπερδεμένο, μπλοκαρισμένο, χωρίς ανταπόκριση και συχνά καταστρεπτικό ερωτικό αίσθημα· ξελόγιασμα, εγκατάλειψη, ζήλια, προδοσία, παράνομος έρωτας και εγκληματικά πάθη είναι τα θέματα αυτής της συλλογής του. Οι ιστορίες είναι σύντομα σκίτσα, καθαρά γραμμένα, σε κομψά Ελληνικά, και περιλαμβάνουν ποιητικά παραθέματα, κι αν φαίνεται περίεργο που το βιβλίο αυτό προορίζεται ως πηγή ποιητικού υλικού για τον Γάλλο, πρέπει να θυμόμαστε ότι οι συγγραφείς έχουν συχνά εμπνευσθεί από πεζές περιληπτικές αλλά γεμάτες ερεθίσματα αφηγήσεις πραγματικών περιστατικών: ο Σαίξπηρ, για παράδειγμα, έγραψε πολλά από τα δραματικά του έργα από ιστορικά χρονικά και από τη μετάφραση των *Βίων* του Πλουτάρχου από τον Sir Thomas North, κι ο Stendhal ανέπτυξε το *Le Rouge et le Noir* από μια σύντομη αφήγηση μιας δίκης σε εφημερίδα. Ο Παρθένιος λέγεται ότι έζησε μέχρι τη βασιλεία του Τιβέριου, που τον λογάριαζε σαν έναν από τους ευνοούμενούς του ποιητές (Σουητώνιος, *Tib.* 70.2), ο Αδριανός ανακαίνισε την ταφόπετρά του (πιθανόν να ήταν θαμμένος στη Ρώμη), κι ο Νόννος έκανε υπαινιγμό τουλάχιστο μια φορά στην ποίησή του (*Διον.* 26.357).

Η ποίηση στην ελληνιστική περίοδο, μολονότι συχνά εκλεπτυσμένη και λόγια, σίγουρα δεν εξαφανίστηκε από τη λαϊκή κουλτούρα. Αν και οι πληροφορίες μας είναι σποραδικές, οι επιγραφές έχουν διατηρήσει πολυάριθμα παραδείγματα λίγο πολύ ερασιτεχνικού έργου: το ιερό του Ασκληπιού στην Επίδαυρο έδωσε ένα πολύ πρώιμο ελληνιστικό κείμενο σε μέτριους τροχαϊκούς, ιωνικούς και εξαμέτρους στίχους από τον Ίσυλλο, και ύμνους που προέρχονται από μεταγενέστερες περιόδους· πολυάριθμοι παιάνες προέρχονται από την Αθήνα (από τον Μακεδόνιο), τις Ερυθρές, τους Δελφούς (συμπεριλαμβανομένου ενός από τον Φιλόδαμο από την Σκάρφεια το 325-4, ενός από τον Αριστόνοο από το έτος 222 κι ενός από τον Λιμένιο)· από το Σαραπείο στη Δήλο προέρχεται μια Αρεταλογία της Ίσιδας σε εξήντα πέντε αδέξιους εξαμέτρους από τον Μαιίστα στο τέλος του τρίτου αιώνα π.Χ.

Ένα είδος, το επίγραμμα (ένα σύντομο ποίημα, συνήθως γραμμένο σε ελεγειακά δίστιχα, αλλά κάποτε σε απλούς εξαμέτρους ή σε ιαμβικά ή τροχαϊκά μέτρα), ήταν πάντοτε δημοφιλές, και σε όλα τα επίπεδα των λογοτεχνικών και παραλογοτεχνικών επιδόσεων, και είμαστε αρκετά ευτυχείς να έχουμε μια πολύ σημαντική αντιπροσωπευτική συλλογή που λέγεται *Ελληνική Ανθολογία*. Η *Ανθολογία* (είναι γνωστή επίσης ως 'Παλατινή Ανθολογία', από τον Παλατινό κώδικα του δέκατου αιώνα στον οποίο σώζεται) είναι ένα μεγάλο

σώμα σύντομων ποιημάτων, σχεδόν εξολοκλήρου επιγραμμάτων σε δεκαπέντε βιβλία πάνω σε διάφορα θέματα· τα ποιήματα ποικίλλουν σε χρονολογία από τον Αρχίλοχο ως τη μεταγενέστερη βυζαντινή περίοδο. Η Παλατινή συλλογή βασιζόταν ουσιαστικά σε μια προηγούμενη ανθολογία που συνέταξε ο Κωνσταντίνος Κεφαλάς στις αρχές του δέκατου αιώνα, ίσως στην Κωνσταντινούπολη, κι ο Κεφαλάς με τη σειρά του άντλησε από συλλογές που είχαν συνταχθεί, ανάμεσα σ' άλλους, από τον Αγαθία στον έκτο αιώνα μ.Χ., τον Στράτωνα στην εποχή του Αδριανού, τον Φίλιππο από τη Θεσσαλονίκη στον πρώτο αιώνα μ.Χ.*, και τον Μελέαγρο από τα Γάδαρα. Η Παλατινή Ανθολογία μπορεί να συμπληρωθεί από άλλες πηγές - πρωταρχικά από την ανθολογία του Μάξιμου Πλανούδη (που στο τέλος του 13ου αιώνα συνέταξε, μάλλον απρόσεχτα, μια συλλογή που βασιζόταν σ' εκείνην του Κεφαλά και που περιέχει 378 ποιήματα που δεν βρίσκονται στον Παλατινό κώδικα), κι επίσης από προγενέστερους συγγραφείς όπως ο Αθήναιος, και καμιά φορά από νεότερα παπυρικά ευρήματα.

Η ανθολογία του Μελέαγρου, που ονομάζεται από τον ίδιο 'Στέφανος', συντάχθηκε τον πρώτο αιώνα π.Χ. (ίσως το πρώτο τέταρτο του αιώνα εκείνου, στα γεράματα του Μελέαγρου), και κάλυπτε, στην πραγματικότητα την ελληνιστική περίοδο. Ξέρουμε ότι περιείχε έργα από περισσότερους από σαράντα οκτώ ποιητές (από τους οποίους τέσσερις τουλάχιστο χάθηκαν αργότερα)· τριάντα τρεις ήταν συγγραφείς της ελληνιστικής εποχής.

Το επίγραμμα ήταν δημοφιλής λογοτεχνική μορφή από τους πρώιμους χρόνους, ειδικά για επιγραφές σε μνημεία και αφιερώσεις, και τον πέμπτο και τέταρτο αιώνα π.Χ. πολλοί ονομαστοί συγγραφείς, οι πιο αξίολογοι από τους οποίους ήταν ο Σιμωνίδης κι ο Πλάτων, έγραψαν λογοτεχνικά επιγράμματα· αλλά στην ελληνιστική περίοδο ήταν που το είδος αυτό έφτασε στο υψηλότερο σημείο της δημοτικότητας και της τεχνικής του τελειότητας. Οι επιγραφές δείχνουν ότι το επίγραμμα συνέχισε να χρησιμοποιείται πλατιά σ' αυτήν και σε μεταγενέστερες περιόδους για πρακτικούς σκοπούς, και πραγματικά το επίγραμμα είναι η μόνη ποιητική μορφή που συνέχισε να κυκλοφορεί ευρέως ως παραλογοτεχνικό μέσο· αλλά από τον Φιλητά και εξής ήταν επίσης μέρος του ρεπερτορίου κάθε ποιητή. Ο νεότερος αναγνώστης θα μπορούσε να σκεφθεί με το δίκιο του ότι κατά καιρούς το επίγραμμα είχε αντικαταστήσει το λυρικό ποίημα προηγούμενων περιόδων, αφού αντιπροσωπεύεται τέτοια πλατιά ποικιλία θεμάτων, κατά το πλείστον προσωπικών· αλλά το επίγραμμα ενδιαφέρεται πάντοτε ιδιαίτερα για στερεότυπα θέματα και ποικιλία μέσα στο λογοτεχνικό είδος, κι ακόμη, και ποιήματα που φαινομενικά παρουσιάζουν

* Ο τελευταίος μελετητής του τον χρονολογεί στον 1ο αι. π.Χ.

κάποιο βάθος είναι γραμμένα με σκοπό να επιδείξουν κάποια ευφυολογική λογοτεχνική μορφή.

Τα ωραία, έντονα και καθαρά γραμμένα επιγράμματα που προσγράφονται στον Πλάτωνα ήδη προεικονίζουν τα καλύτερα ελληνιστικά δείγματα:

Ἀστέρας εἰσαθρεῖς ἀστὴρ ἐμός· εἴθε γενοίμην
οὐρανός, ὡς πολλοῖς ὄμμασιν εἰς σὲ βλέπω.

Κοιτάζεις τ' άστρα, άστρο μου· μακάρι νάμουν
ο ουρανός, για να σε βλέπω με πολλά μάτια. (*Παλ. Ανθ.* 7.669)

Τρεις συγγραφείς ειδικά αντιπροσωπεύουν την πρώτη γενιά των επιγραμματοποιών της ελληνιστικής εποχής και μας είναι γνωστοί σχεδόν εξολοκλήρου από την Ανθολογία: Ασκληπιάδης ο Σάμιος, Ποσείδιππος από την Πέλλα και Ηδύλος ο Σάμιος ή Αθηναίος (του οποίου η μητέρα Ηδύλη ήταν επίσης ποιήτρια). Θεματικά τα ποιήματα αυτών των τριών συχνά διασυνδέονται, κάποτε το ίδιο ποίημα αποδίδεται σε περισσότερους από έναν από αυτούς, και μπορεί να έχουν ακόμη δημοσιεύσει μια συλλογή από κοινού. Τυπικό είναι το στρωτά γραμμένο ζευγάρι διστίχων από τον Ασκληπιάδη για τον εραστή Νικαγόρα (που είναι τόσο αναστατωμένος από τον έρωτα και το ποτό ώστε αφήνει το στεφάνι του να γλιστρήσει):

Οἶνος ἔρωτος ἔλεγχος· ἐρᾶν ἀρνεύμενον ἡμῖν
ἤτασαν αἱ πολλαὶ Νικαγόρην προπόσεις·
καὶ γὰρ ἐδάκρυσεν καὶ ἐνύστασε καί τι κατηφές
ἔβλεπε, χὠ σφιγχθεὶς οὐκ ἔμενε στέφανος.

Το κρασί είναι η δοκιμή του έρωτα· οι πολλές προπόσεις
ξεσκέπασαν τον Νικαγόρα που μας αρνιόταν ότι αγαπούσε
γιατί και δάκρυσε και νύσταξε κι είχε πολύ κατσούφικο
υφος, και το στεφάνι αν και σφιχτά δεμένο δεν έμενε στη θέση του.
(*Παλ. Ανθ.* 12.135)

Το επίγραμμα του Ασκληπιάδη οδήγησε σ' ένα πιο σύνθετο ποίημα πάνω στο ίδιο θέμα από τον Καλλίμαχο, έναν από τους κορυφαίους επιγραμματοποιούς όλων των εποχών:

Ἕλκος ἔχων ὁ ξεῖνος ἐλάνθανεν· ὡς ἀνιηρόν
πνεῦμα διὰ στηθέων - εἶδες; - ἀνηγάγετο.
τὸ τρίτον ἡνίκ' ἔπινε, τὰ δὲ ῥόδα φυλλοβολεῦντα
τὠνδρὸς ἀπὸ στεφάνων πάντ' ἐγένοντο χαμαί.
ὤπτηται μέγα δή τι. μὰ δαίμονας, οὐκ ἀπὸ ῥυσμοῦ
εἰκάζω, φωρὸς δ' ἴχνια φὼρ ἔμαθον.

Ο ξένος μας είχε κρυφή πληγή· με πόσο πόνο
-το πρόσεξες; - ανάπνεε μέσ' απ' τα στήθια του,
καθώς έπινε για τρίτη φορά, κι όλα τα τριαντάφυλλα
έριξαν τα πέταλά τους χάμω απ' το στεφάνι του.
Έχει σίγουρα καεί άσχημα. Μα τους θεούς, δεν το συμπεραίνω
απ' το σφυγμό του[1], μα κλέφτης καταλαβαίνω τ' αχνάρια του
κλέφτη. (*Παλ. Ανθ.* 12.134)

Εδώ, όπως τόσο συχνά σε επιγράμματα της ελληνιστικής περιόδου, το ποίημα κλιμακώνεται προς τη λύση του: το τελικό δίστιχο περιέχει μιαν απροσδόκητη αλλαγή της δραματικής κατάστασης και η ευφυολογική αιχμή δεν εμφανίζεται παρά στις τελευταίες λέξεις του στίχου.

Οι επιγραμματοποιοί συχνά παίρνουν μια ηθικολογική ή σχεδόν φιλοσοφική στάση. Έτσι ένα ποίημα που αποδίδεται ποικιλοτρόπως στον Ποσείδιππο, στον κωμικό Πλάτωνα, στον κυνικό Κράτητα κι ακόμη στον Ηράκλειτο, στρέφεται γύρω από ένα θέμα τουλάχιστον τόσο παλαιό όσο ο Θέογνης (στ. 425-8):

Ποιο δρόμο του βίου να πάρει κανείς; στην αγορά
καυγάδες και δύσκολες δουλειές· στο σπίτι
φροντίδες· στα χωράφια αρκετός μόχθος· στη θάλασσα
τρόμος· στην ξένη χώρα, αν έχεις κάτι, φόβος,
ή αν δεν έχεις, βάσανο. Είσαι παντρεμένος; Δεν θάσαι
απερίσπαστος· είσαι εργένης; ζεις ακόμα πιο μοναχικός·
τα παιδιά είναι φασαρία, ζωή χωρίς παιδιά κουτσούρεμα·
τα νιάτα είναι απερίσκεπτα, κι αντίθετα τα γερατειά αδρανούν.
Έτσι η εκλογή είναι ένα από τα δύο, ή να μην γεννηθείς
ποτέ, ή να πεθάνεις την ώρα που γεννιέσαι. (*Παλ. Ανθ.* 9.359)

Το επίγραμμα είναι ιδιαίτερα ταιριαστό στην καλοδιατυπωμένη και σύντομη έκφραση του αισθήματος, και συγγραφείς απ' όλες τις περιόδους έγραψαν για τις μεταπτώσεις της ζωής και ιδιαίτερα για το θάνατο (το ελεγειακό δίστιχο ήταν μια από τις πιο πρώιμες μορφές που χρησιμοποιούνταν για επιτάφιους σε επιγραφές). Η μορφή είναι αρκετά λεπτή ώστε χρειάζεται σημαντικό τακτ όταν ένας συνθέτης χειρίζεται ένα σοβαρό θέμα, και τα επιγράμματα εκείνα που δεν είναι της πιο υψηλής ποιότητας συχνά φαίνονται τετριμμένα ή στερεότυπα, αλλά τα πιο καλά μπορούν να είναι τόσο συγκινητικά και ευπρεπή όσο και το έπος. Ο Καλλίμαχος έγραψε για φιλία και θάνατο σ' ένα ποίημα που έχει ενσωματωθεί στην αγγλική λογοτεχνία μέσω της μετάφρασης του William Cory:

1. Ακολουθώντας την ερμηνεία του Luck (1967) 58.

Κάποιος μου ανάγγειλε, Ηράκλειτε, το θάνατό σου, πράγμα
 που μου έφερε δάκρυα· έφερα στο νου μου πόσες φορές οι δυο μας
κουβεντιάζοντας στη λέσχη κάναμε τον ήλιο να δύσει. Αλλά εσύ,
 ξένε μου από την Αλικαρνασσό, προπολλού είσαι σκόνη,
όμως οι δικές σου ζουν μελωδίες, στις οποίες ο Άδης
 που όλα τα αρπάζει δεν μπορεί να βάλει χέρι. (*Παλ. Ανθ.* 7.80).

Διακριτικό αίσθημα και αυτοσυγκράτηση χαρακτηρίζουν πολλά από τα πιο επιτυχημένα ποιήματα στην Ανθολογία, και οι συγγραφείς επιγραμμάτων χρησιμοποιούν τη μορφή και τα συμβατικά στοιχεία για να δώσουν την εντύπωση ελέγχου και να δημιουργήσουν μια διάθεση πάθους, όπως στον ακόλουθο 'επιτάφιο' από τον Νικία (ίσως τον φίλο του Θεόκριτου: βλ. παραπάνω, σ. 751):

Ἵζευ ὑπ' αἰγείροισιν, ἐπεὶ κάμες, ἐνθάδ', ὁδῖτα,
καὶ πῖθ' ἆσσον ἰὼν πίδακος ἁμετέρας,
μνᾶσαι δὲ κράναν καὶ ἀπόπροθι ἂν ἐπὶ Γίλλῳ
Σῖμος ἀποφθιμένῳ παιδὶ παριδρύεται.

Κάθισ' εδώ κάτω απ' τις λεύκες, κουρασμένε στρατοκόπε,
 και πλησιάζοντας τον πίδακά μας πιες·
θυμήσου κι όταν θα 'σαι μακριά την κρήνη
 που ο Σίμος έφτιαξε για το Γίλλο, το χαμένο παιδί του. (*Παλ. Ανθ.* 9.315)

Ένας συγγραφέας που έγραψε σχεδόν εξολοκλήρου πάνω σε απλά θέματα, συχνά για την αγροτική ζωή, ήταν ο Λεωνίδας από τον Τάραντα, ένας ποιητής του τρίτου αιώνα (ίσως περίπου σύγχρονος του Καλλίμαχου και Θεόκριτου) που είχε σημαντική επιρροή σε μεταγενέστερους συγγραφείς για πολλούς αιώνες. Ο Λεωνίδας γράφει για τη φτώχεια του (*Παλ. Ανθ.* 6.300, 302) αλλά δεν πρέπει να υποθέσουμε ότι πρόκειται για κάτι περισσότερο από το συμβατικό παράπονο του ποιητή· και παρόλο που τα επιγράμματά του αφορούν γενικά ανθρώπους του μόχθου και πράγματα της καθημερινής ζωής (σπάνια αγγίζοντας ερωτικά θέματα), το ύφος και το λεκτικό είναι περίτεχνα και η επιλογή του περιεχομένου είναι σύμφωνη με την επιτήδευση των καλλιεργημένων τάξεων της εποχής του για το 'συνηθισμένο'. Ο Λεωνίδας παρουσίασε αυτή την προτίμηση για τα συνηθισμένα πράγματα του κόσμου με μεγαλύτερη επιτυχία και μεγαλύτερη συνέπεια από οποιονδήποτε ελάσσονα ποιητή της ελληνιστικής περιόδου, κι αυτός είναι ο λόγος της συνεχιζόμενης δημοτικότητάς του σε μεταγενέστερες περιόδους. Μια οικία στη Via Stabiana στην Πομπηία έχει μερικές τοιχογραφίες με επιγραφές, δύο από τις οποίες

είναι παρμένες από τον Λεωνίδα: η μία, σχετική με κυνηγούς που προσφέρουν αφιερώματα στον Πάνα, παίρνει την επιγραφή της από την *Παλ. Ανθ.* 6.13, και μια άλλη σχετική με μια κατσίκα που μασά λαίμαργα ένα κλήμα παραθέτει τον τελευταίο στίχο της *Παλ. Ανθ.* 9.99 που έγραψε ο Λεωνίδας πάνω σ' αυτό το θέμα (που είναι αντικείμενο πραγμάτευσης επίσης στους μύθους του Αισώπου, 404 Η.):

Ο ευκίνητος, γενειοφόρος σύντροφος της αίγας σε περιβόλι
  έφαγε κάποτε όλα τα τρυφερά κλαδιά του αμπελιού,
κι από τη γη ακούστηκαν τέτοια λόγια: 'Κόβε, καταραμένε,
  με τις μασέλες σου τα καρποφόρα μου κλαδιά·
γιατί η ρίζα μου που 'ναι γερή μέσα στο χώμα θα δώσει νέκταρ γλυκό,
  όσο χρειάζεται για τη σπονδή, τράγε, της θυσίας σου'.

Ο Οβίδιος μπορεί να είχε το ποίημα του Λεωνίδα στο νου του όταν έγραψε τους *Fasti* 1.357.

Ανάμεσα στους μεταγενέστερους επιγραμματοποιούς ένας συγγραφέας υπερέχει απ' όλους, ο ίδιος ο ανθολόγος Μελέαγρος. Περισσότερα από 132 επιγράμματα που αποδίδονται στον Μελέαγρο έχουν παραδοθεί στην Παλατινή Ανθολογία, και τα πλείστα επιδεικνύουν το γεμάτο χάρη, καθαρό και στρωτό ευθύ ύφος για το οποίο φημίζεται. Ο Μελέαγρος δεν είναι πρωτότυπος με τη βασική σημασία της λέξης, αλλά σε μια παράδοση, όπου η ποικιλία και η προσπάθεια για κάτι καλύτερο απ' αυτό που έκανε ο προηγούμενος ήταν πρωτεύοντα στοιχεία, είναι από τους πιο ευχάριστους κι εντυπωσιακούς συνθέτες, με πλατύ φάσμα θεμάτων, επιπέδων και διαθέσεων. Πολλά από τα επιγράμματά του αφορούν εραστές, όπως η Ζηνοφίλα κι η Ηλιοδώρα, και πολυάριθμα αγόρια· αν κάποιος απ' αυτούς υπήρχε στην πραγματικότητα δεν γνωρίζουμε· χαρακτηριστικό της λεπτής ισορροπίας του Μελέαγρου ανάμεσα στο αίσθημα και το πνεύμα είναι *Παλ. Ανθ.* 5. 152 (που κι αυτό είναι ένα συνοδευτικό κομμάτι στην *Παλ. Ανθ.* 5. 151, απευθυνόμενο στα κουνούπια που προσελκύστηκαν από την κοιμώμενη Ζηνοφίλη):

Πταίης μοι κώνωψ ταχὺς ἄγγελος, οὔασι δ' ἄκροις
* Ζηνοφίλας ψαύσας προσψιθύριζε τάδε·*
'ἄγρυπνος μίμνει σε, σὺ δ' ὦ λήθαργε φιλούντων
* εὕδεις'. εἶα πέτευ, ναὶ φιλόμουσε πέτευ·*
ἥσυχα δὲ φθέγξαι, μὴ καὶ σύγκοιτον ἐγείρας
* κινήσῃς ἐπ' ἐμοὶ ζηλοτύπους ὀδύνας.*
ἢν δ' ἀγάγῃς τὴν παῖδα, δορᾷ στέψω σε λέοντος,
* κώνωψ, καὶ δώσω χειρὶ φέρειν ῥόπαλον.*

Πέταξε για χάρη μου, κουνούπι, γρήγορε αγγελιοφόρε,
  κι αφού ακραγγίξεις τ' αυτιά της Ζηνοφίλης ψιθύρισέ της αυτά·
'σε περιμένει άγρυπνος, μα εσύ ξεχασιάρα αυτών που σ' αγαπούν,
  κοιμάσαι'. Μπρος δρόμο, ναι φιλόμουσε πέτα·
μίλησε σιγά, μπας και ξυπνήσεις τον ομόκλινό της
  και βάλεις απάνω μου τις οδύνες που η ζήλια προκαλεί.
Αλλ' αν μου φέρεις την κοπελίτσα, θα σε στεφανώσω με δέρμα λιονταριού
  κουνούπι, και στο χέρι θα σου δώσω να κρατάς ρόπαλο.

Η ειρωνεία που εμφανίζεται στο τρίτο δίστιχο θυμίζει τον Ασκληπιάδη και Καλλίμαχο, αλλά η αταίριαστη (και σαρδόνια) τελική σύγκριση του κώνωπα με τον Ηρακλή μεταβάλλει το ποίημα σε εξεζητημένη ευφυολογική μεταφορά. Ακόμη κι όταν ο Μελέαγρος γράφει με λιγότερη υπερβολή και πιο φανερό αίσθημα φανερώνει και τότε μια κομψότητα φορτωμένη με σχήματα:

Εἰνόδιον στείχοντα μεσημβρινὸν εἶδον Ἄλεξιν
  ἄρτι κόμαν καρπῶν κειρομένου θέρεος·
διπλαῖ δ' ἀκτῖνές με κατέφλεγον, αἱ μὲν Ἔρωτος
  παιδὸς ἀπ' ὀφθαλμῶν, αἱ δὲ παρ' ἠελίου.
ἀλλ' ἃς μὲν νὺξ αὖθις ἐκοίμισεν, ἃς δ' ἐν ὀνείροις
  εἴδωλον μορφῆς μᾶλλον ἀνεφλόγισεν·
λυσίπονος δ' ἑτέροις ἐπ' ἐμοὶ πόνον ὕπνος ἔτευξεν
  ἔμπνουν πῦρ ψυχῇ κάλλος ἀπεικονίσας.

Στο δρόμο καθώς βάδιζα το μεσημέρι είδα τον Άλεξη
την ώρα που το θέρος έχανε τις πλεξούδες των καρπών του·
διπλές οι ακτίνες που με έκαιαν, αυτές του Έρωτα
από τα μάτια του παιδιού, κι οι άλλες από τον ήλιο.
Αλλά η νύχτα κοίμισε πάλι τις ακτίνες του, όμως ο Έρωτας
τις έκανε με το απείκασμα της μορφής του πιο καυτές·
ο Ύπνος που στους άλλους φέρνει λύτρωση σ' εμένα προκάλεσε,
απεικονίζοντας την ομορφιά σαν ζωντανή φωτιά, πόνο στην ψυχή μου. (*Παλ. Ανθ.* 12.127)

Ο Μελέαγρος είναι πάντοτε στυλίστας και από την άποψη αυτή αποτελεί κατάλληλο ανθολόγο για την ελληνιστική περίοδο σε μια εποχή που η πορεία της λογοτεχνίας επρόκειτο να αλλάξει ριζικά για άλλη μια φορά. Γιατί μολονότι οι πρώιμοι συγγραφείς της ελληνιστικής εποχής, ιδιαίτερα εκείνοι της Αλεξάνδρειας, έχουν ιδιαίτερα αυξημένη συνείδηση της μορφής, ωστόσο στο έργο των ποιητών όπως ο Μελέαγρος μπορούμε να δούμε την αυξάνουσα σπουδαιότητα της ρητορικής για τη ρητορική. Ήταν η ρητορική μορφή

αυτό που οι πιο πρώιμοι Ρωμαίοι μιμητές (όπως ο Q. Lutatius Catulus, που τον δεύτερο αιώνα π.Χ. μετέφρασε το *Επ.* 41 Pfeiffer του Καλλίμαχου) ενδιαφέρονταν να ξαναδημιουργήσουν στα Λατινικά· αλλά για τους νεοτερικούς ποιητές του πρώτου αιώνα (*CHCL* II 178-87) η ελληνική ελεγειακή ποίηση ήταν μονάχα το σημείο εκκίνησης για τη θεμελίωση μιας εξολοκλήρου καινούργιας κατεύθυνσης στην ευρωπαϊκή ερωτική ποίηση.

19
Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ

1. Η ΜΕΤΑΓΕΝΕΣΤΕΡΗ ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΚΑΙ Ο ΠΕΡΙΠΑΤΟΣ (ΛΥΚΕΙΟ)

Όταν ο Θεόφραστος ίδρυσε επίσημα την Περιπατητική σχολή ή το Λύκειο, μετά το θάνατο του Αριστοτέλη, η Αθήνα είχε δύο φιλοσοφικά κέντρα, γιατί η Πλατωνική Ακαδημία, τώρα κάτω από τον τρίτο διευθυντή, τον Ξενοκράτη, συνέχισε τη δραστηριότητά της χωρίς διακοπή[1]. Οι δραστηριότητες της Ακαδημίας στη διάρκεια της περιόδου αυτής είναι πολύ φτωχικά τεκμηριωμένες, αλλά φαίνεται να είχαν συγκεντρωθεί στη συστηματοποίηση της σκέψης του Πλάτωνα σε μια εποχή που ο Αριστοτέλης και οι άμεσοι διάδοχοί του ασχολούνταν σε νέες έρευνες πάνω σ' ένα πολύ ευρύτερο φάσμα. Είναι πιθανόν ότι ο Ξενοκράτης και οι εταίροι του άρχισαν την ερμηνεία του Πλάτωνα που, αιώνες ύστερα, αποκορυφώθηκε στην περίπλοκη μεταφυσική του Πλωτίνου. Για τριακόσια χρόνια, ακολουθώντας τον Πλάτωνα, η Ακαδημία είχε μιαν αδιάκοπη αθηναϊκή παράδοση, αλλά η ουσιαστική συμβολή της στην ελληνική λογοτεχνία ήταν μικρή. Οι πιο σημαντικοί φιλόσοφοι της Ακαδημίας, ο Αρκεσίλαος (πέθανε το 242/1) και ο Καρνεάδης (πέθανε το 129/8) ήταν Σκεπτικοί που δεν έγραψαν τίποτα, μολονότι το έργο τους, ιδιαίτερα του Καρνεάδη, ήταν αρκετά καλά γνωστό από δεύτερο χέρι για να χρησιμοποιηθεί από τον Κικέρωνα στα *Academica* του και πολύ αργότερα από τον Σέξτο Εμπειρικό (βλ. σ. 832). Ο Αντίοχος από την Ασκαλώνα, τον πρώτο αιώνα π.Χ., γύρισε την Ακαδημία πίσω σε μια θετικιστική φιλοσοφία συνθεμένη από παραδοσιακή διδασκαλία της Ακαδημίας και Στωικές απόψεις. Ήταν γνωστός στον Κικέρωνα, τα φιλοσοφικά συγγράμματα του οποίου περιέχουν πολλές ρητές αναφορές της θέσης του.

Η γνώση μας για τους πρώιμους περιπατητικούς φιλοσόφους είναι πολύ καλύτερη, και σίγουρα αρκετή για να δείξει ότι διατήρησαν τα ενδιαφέροντα

1. Για τον Σπεύσιππο και τον Ηρακλείδη τον Ποντικό πβ. Tarán (1981) και Gottschalk (1980).

του ίδιου του Αριστοτέλη, συμπεριλαμβανομένης της μελέτης της λογοτεχνίας. Είμαστε πάρα πολύ καλά πληροφορημένοι για τον Θεόφραστο, έναν φιλόσοφο πολύ αξιόλογης εμβέλειας και δραστηριότητας. Το σωζόμενο έργο του, πολύ μικρό μέρος της συνολικής του παραγωγής, αναφέρεται κυρίως σε επιστημονικά θέματα (ιδιαίτερα στη βοτανική), τα οποία πραγματεύεται με πολύ όμοιο τρόπο μ' αυτόν του Αριστοτέλη. Ό,τι γνωρίζουμε για τη λογική του και άλλα γραπτά του δείχνει ότι η πρωτοτυπία του ως φιλοσόφου βρισκόταν μάλλον στα θέματα που εξέταζε παρά σε εννοιολογικές ή μεθοδολογικές καινοτομίες. Αλλά ήταν ολότελα διατεθειμένος να κριτικάρει και να επεξεργασθεί το έργο του Αριστοτέλη (πβ. τα *Μεταφυσικά* του, κεφ. 9), και πιο δίκαια μπορεί να ονομαστεί ιστορικός της φιλοσοφίας[1]. Σε δεκαοκτώ βιβλία συναρμολόγησε τα *Δόγματα των φυσικών φιλοσόφων* (*Φυσικών δόξαι*): μόνο ένα τμήμα της συλλογής αυτής σώζεται σε μια σχεδόν πλήρη μορφή (*Περί αισθήσεων)*, αλλά όλα τα μεταγενέστερα εγχειρίδια της ιστορίας της φιλοσοφίας του όφειλαν πάρα πολλά.

Δύο όψεις του έργου του Θεόφραστου αξίζουν περισσότερο λεπτομερειακή εξέταση εδώ. Όπως άλλοι Περιπατητικοί έγραψε κι αυτός εκτενώς για τη ρητορική. Ο βαθμός της επίδρασής του στους μεταγενέστερους θεωρητικούς είναι δύσκολο να προσδιορισθεί ακριβώς, αφού τη λεπτομερή μας μαρτυρία για το ρητορικό του έργο αποτελούν μονάχα λιγοστές αναφορές, κυρίως στον Κικέρωνα, Κοϊντιλιανό, και Διονύσιο τον Αλικαρνασσέα. Αλλά είναι σίγουρο ότι ο Θεόφραστος προϋπέθετε τέσσερις 'αρετές' του ύφους, *ελληνισμό* (δηλ. γραμματική ορθότητα), *σαφήνεια, πρέπον* (δηλ. καταλληλότητα στις συνθήκες του λόγου) και *κατασκευή* (= καλλιτεχνική διακόσμηση) (Cic. *Orator* 79). Παρόλο που ο Αριστοτέλης αναγνώρισε επίσημα μόνο μία αρετή του ύφους, τη σαφήνεια (βλ. σ. 702), παραδέχθηκε και τη σπουδαιότητα των άλλων ιδιοτήτων. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Θεόφραστος οργάνωσε την πραγμάτευση του ύφους μ' έναν πιο συστηματικό τρόπο και έτσι, ίσως, το έργο του συνεχίστηκε από άλλους συγγραφείς για τη ρητορική[2]. Μπορεί επίσης να υποκίνησε το ενδιαφέρον στην ονοματοθεσία και την ταύτιση των σχημάτων του λόγου και υπάρχει κάποια μαρτυρία για την απόδοση σ' αυτόν της διάκρισης ανάμεσα σε τρία είδη ύφους —μεγαλοπρεπές, ισχνό και μέσο— στην οποία δόθηκε μεγάλη σημασία από μεταγενέστερους συγγραφείς της ρητορικής[3].

1. Kahn (1960) 17-20.
2. Kennedy (1963) 275.
3. Ο Kennedy (1963) υποστηρίζει θετικά την περίπτωση αυτή, 278 κ.ε., και αναφέρει ονόματα φιλολόγων που την αρνούνται (σημ. 33 στον οικείο τόπο).

Ο Θεόφραστος έγραψε επίσης για την ποίηση, την κωμωδία, και το 'γελοίο'. Πώς πραγματευόταν τα θέματα αυτά δεν γνωρίζουμε, αλλά σατιρική ειρωνεία, αν όχι κωμωδία, είναι σίγουρα ένα χαρακτηριστικό του σωζόμενου έργου για το οποίο είναι ονομαστός, των *Χαρακτήρων*. Το βιβλιαράκι αυτό είναι ένα από τα πιο γοητευτικά στην ελληνική λογοτεχνία. Αποτελείται από τριάντα σκίτσα, τα περισσότερα από τα οποία πιάνουν λιγότερο από μια τυπωμένη σελίδα, όπου σκιαγραφείται ένα διακριτικό του χαρακτήρα περιγράφοντας μια σειρά από πράξεις που ο φορέας του χαρακτήρα θα μπορούσε να κάνει. Να ένα απόσπασμα από την κολακεία:

τὸν δὲ κόλακα τοιοῦτόν τινα ὥστε ἅμα πορευόμενον εἰπεῖν· "ἐνθυμῇ ὡς ἀποβλέπουσι πρὸς σὲ οἱ ἄνθρωποι; τοῦτο δὲ οὐδενὶ τῶν ἐν τῇ πόλει γίγνεται πλὴν σοί· ηὐδοκίμεις χθὲς ἐν τῇ στοᾷ"...καὶ ἅμα τοιαῦτα λέγων ἀπὸ τοῦ ἱματίου ἀφελεῖν κροκύδα... καὶ ἐπιγελάσας δὲ εἰπεῖν· "ὁρᾷς; ὅτι δυοῖν σοι ἡμερῶν οὐκ ἐντετύχηκα, πολιῶν ἔσχηκας τὸν πώγωνα μεστόν, καίπερ εἴτις καὶ ἄλλος πρὸς τὰ ἔτη μέλαιναν τὴν τρίχα"·... καὶ τοῖς παιδίοις μῆλα καὶ ἀπίους πριάμενος εἰσενέγκας δοῦναι ὁρῶντος αὐτοῦ, καὶ φιλήσας δὲ εἰπεῖν· "χρηστοῦ πατρὸς νεόττια".

Ο συνδυασμός αυτός λόγου και διήγησης είναι τυπικός όλων των σκίτσων των χαρακτήρων, που αναπαριστούν το διακριτικό για το οποίο γίνεται λόγος καθαρά επιφανειακά, χωρίς άμεση αναφορά στα κίνητρα ή τις σκέψεις του δράστη. Η γλώσσα του Θεόφραστου είναι ιδιωματική, οι προτάσεις του σύντομες, η μετάβαση από τη μια χαρακτηριστική πράξη σε μιαν άλλη είναι συχνά απότομη. Τα γνωρίσματα αυτά και η ειρωνεία της απεικόνισης των χαρακτήρων φαίνονται να αποκλείουν ένα σοβαρό ηθικό σκοπό στους *Χαρακτήρες*[1]. Αν και από μιαν άποψη είναι όλοι τους κακοί, κανένας δεν είναι αξιοθρήνητος ή κακοήθης. Όπως λέει ο Ussher, 'αυτά που παρουσιάζουν είναι πιο πολύ κοινωνικές παρά ηθικές (με τη δική μας έννοια) παραβάσεις του κανόνα'[2]: κακοί τρόποι, δεισιδαιμονία, ευτέλεια, φλυαρία, μικρόνοια κτλ. Είναι δύσκολο να εξηγήσουμε μια τέτοια επιλογή ιδιοτήτων αν ο Θεόφραστος έγραψε τους *Χαρακτήρες* σαν σοβαρή συμβολή στη φιλοσοφία. Διασκεδάζουν τον αναγνώστη και ασφαλώς σχεδιάστηκαν γι' αυτό. Αν είναι αναγκαίο να κοιτάξουμε για οποιονδήποτε διδακτικό σκοπό, αυτός δεν μπορεί να χωριστεί από την ψυχαγωγία, που θυμίζει, όπως έχουν υποστηρίξει πολλοί φιλόλογοι, την Κωμωδία. Ο Ussher βρίσκει τους *Χαρακτήρες* να θυμίζουν Αριστοφάνη[3], και νομίζει ότι ο Θεόφραστος μπορεί να επιθυμούσε να συστήσει στον Μένανδρο και

1. Αυτό υποστηριζόταν από πολλούς παλαιότερους ερευνητές, παραπομπές στον Ussher (1960) 7-9, και έγιναν επίσης προσπάθειες να συνδέσουν τους *Χαρακτήρες* με εγχειρίδια ρητορικής, βλ. Ussher (1960) 9-11.

2. Ussher (1960) 27. 3. Ussher (1960) 4-6.

τους άλλους ποιητές της Νέας Κωμωδίας μιαν επιστροφή στα αριστοφανικά πρότυπα. Αυτό δεν φαίνεται πιθανό. Ο Μένανδρος ήταν ο ίδιος μαθητής του Θεόφραστου (π.χ. στον *Δύσκολο* ο Κνήμων θυμίζει χαρακτηριστικά του αγροίκου και δύσπιστου του Θεόφραστου)[1]. Αλλά τίποτα δεν δείχνει ότι ο Μένανδρος βασιζόταν πράγματι στον Θεόφραστο. Η μεταγενέστερη ελληνική κωμωδία παρέχει πολλά παραδείγματα δραμάτων που οι τίτλοι τους είναι κοινοί ή τουλάχιστο μοιάζουν με τους *Χαρακτήρες* του Θεόφραστου, και φαίνεται απόλυτα πιστευτό ότι ο Θεόφραστος είχε στο νου του τη σύγχρονη σκηνή.

Μόνο λίγα λόγια χρειάζεται να λεχθούν για τους άλλους Περιπατητικούς φιλοσόφους. Ο Αριστόξενος, ένας πιο ηλικιωμένος σύγχρονος του Θεόφραστου, έγινε Περιπατητικός ύστερα από μια πρώιμη περίοδο ως Πυθαγόρειος. Αυτό μπορεί να εξηγεί το ενδιαφέρον του για τη μουσική. Έγραψε επίσης *Βίους* φιλοσόφων, κι άλλοι βιογράφοι που σχετίζονταν με τον Περίπατο (ιδιαίτερα οι Έρμιππος και Σάτυρος) πιθανόν επηρεάστηκαν απ' αυτόν· αλλά ο Momigliano έδειξε ότι 'η ελληνιστική βιογραφία πρέπει να θεωρηθεί ως ειδικότητα περιπατητική μόνο με περιορισμένη έννοια'[2].

Η επιρροή του Αριστοτέλη και των διαδόχων του στην ανάπτυξη της αλεξανδρινής φιλολογίας μεγαλοποιήθηκε επίσης από τους προηγούμενους μελετητές. Το θέμα έχει αυθεντικά μελετηθεί από τον Pfeiffer[3], που δείχνει ότι οι Περιπατητικοί αν και όχι χωρίς σπουδαιότητα στην Αλεξάνδρεια, ήταν υποδεέστεροι των ίδιων των ποιητών στην υποκίνηση της φιλολογικής έρευνας. Ο πιο σημαντικός Περιπατητικός που συνδεόταν με την Αλεξάνδρεια ήταν ο Στράτων από τη Λάμψακο, που διαδέχτηκε τον Θεόφραστο ως διευθυντής της σχολής γύρω στο 287. Νωρίτερα είχε προσκληθεί στην Αλεξάνδρεια από τον Πτολεμαίο τον Α΄ για να βοηθήσει στην εκπαίδευση του γιου του, αλλά μοιραζόταν το έργο αυτό με τον κριτικό Ζηνόδοτο. Είναι πιθανό ότι ο ένας Περιπατητικός που ήταν αξιόλογος πολιτικός, ο Δημήτριος ο Φαληρέας, άσκησε κάποια επιρροή στην αλεξανδρινή φιλολογία μέσω της συμβουλής του στον Πτολεμαίο τον Α΄[4]. Ο Δημήτριος έκανε την παλαιότερη γνωστή συλλογή των Αισωπείων *Μύθων* και συγκέντρωσε επίσης *Γνωμικά των Επτά Σοφών,* αλλά οι δικές του συνθέσεις στη φιλοσοφία, ρητορική και ιστορία δεν είχαν μόνιμη αξία. Η θεωρία της λογοτεχνίας ήταν επίσης μια από τις κύριες δραστηριότητες του Πραξιφάνη, ενός Περιπατητικού του οποίου τις απόψεις αντέκρουσε σ' ένα βιβλίο ο Καλλίμαχος. Φαίνεται πιθανό ότι ο Καλλίμαχος ξεκίνησε να δικαιώσει τις αρχές της νέας ποίησης, μάλλον μικρά ποιήματα παρά μεγάλες οργανικές συνθέσεις, ενάντια στην επιμονή του Αρι-

1. Steinmetz (1960).
2. Momigliano (1971) 84.
3. Pfeiffer 57-104.
4. Pfeiffer 99-104.

στοτέλη, και αναμφίβολα των διαδόχων του επίσης, για την ενότητα, τη συνοχή και το μέγεθος[1].

Οι δραστηριότητες του Περιπάτου μετά το θάνατο του Στράτωνα (269 π.Χ.) ήταν λιγότερο εντυπωσιακές. Η Σχολή φαίνεται να παρήγαγε λίγο έργο που ήταν σημαντικό ή με επιρροή, μέχρι που η ανάκτηση των τεχνικών συγγραμμάτων του Αριστοτέλη τον πρώτο αιώνα π.Χ. (βλ. παραπάνω, σ. 698) υποκίνησε καινούργιο ενδιαφέρον στη συστηματική μελέτη της φιλοσοφίας του.

2. ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΔΗΜΟΣ

Ο σκεπτικισμός της Ακαδημίας και η παρακμή του Περιπάτου αντισταθμίστηκε από την ανάπτυξη των δύο νέων φιλοσοφικών σχολών στην Αθήνα, του Κήπου του Επίκουρου και τη Στοάς. Ο Επίκουρος και ο Ζήνων, ο ιδρυτής της Στοάς, άρχισαν να διδάσκουν στην Αθήνα στη διάρκεια της τελευταίας δεκαετίας του τέταρτου αιώνα. Η ίδρυση δύο νέων φιλοσοφικών κινήσεων την ίδια στιγμή φαίνεται να χρειάζεται κάποια εξήγηση, και αυτό πολύ συχνά αναζητήθηκε στις κοινωνικές και πολιτικές περιστάσεις της εποχής. Τα αποτελέσματα των κατακτήσεων του Μ. Αλεξάνδρου στον Μεσογειακό κόσμο ήταν πάρα πολύ περίπλοκα για να συνοψιστούν με μία ή δύο λέξεις. Αλλά είναι ίσως ορθό να υποθέσουμε ότι αναστατώνοντας τα παραδοσιακά σχήματα ζωής, έκαναν πολύ κόσμο δεκτικό σε φιλοσοφικές ιδέες που τόνιζαν την αυτάρκεια του ατόμου. Σ' όλη τη διάρκεια των πεντακοσίων χρόνων της ζωτικότητάς τους μέσα στον ελληνο-ρωμαϊκό κόσμο, η φιλοσοφία των Στωικών και του Επίκουρου ήταν αντίπαλες φιλοσοφίες, η καθεμιά προσφέροντας τη δική της εκδοχή των πραγμάτων και το δικό της ηθικό σύστημα. Ωστόσο, όπως παρατηρήθηκε συχνά, μοιάζουν μεταξύ τους στην έμφαση για την υπευθυνότητα του ατόμου για τη δική του ευτυχία και τη σημασία της ελευθέρωσης του νου από τη συναισθηματική διαταραχή.

Έτσι η κατάσταση της Ελλάδας στο τέλος του τέταρτου αιώνα μπορεί να βοηθήσει να εξηγήσουμε μερικά γνωρίσματα της φιλοσοφίας των Στωικών και του Επίκουρου. Αλλά είναι σφάλμα να θεωρούμε τη μια ή την άλλη από τις κινήσεις αυτές απλά ως μια ανταπόκριση σε άμεσες κοινωνικές και προσωπικές ανάγκες. Τέτοιες εκτιμήσεις για τον Επίκουρο και τον Ζήνωνα έπαψαν να είναι πειστικές κάτω από το φως της σύγχρονης έρευνας, που έχει τονίσει τη σχέση και αντίδρασή τους στην Ακαδημαϊκή και Περιπατητική παράδοση. Η ιστορία της ελληνικής φιλοσοφίας έχει περισσότερα να μας διδάξει για τη φιλοσοφία των Στωικών και του Επίκουρου απ' ό,τι μπορούμε

1. Pfeiffer 135-7.

να μάθουμε κάνοντας υποθέσεις για τα προβλήματα στον ελληνιστικό κόσμο.

Η φιλοσοφία την οποία ίδρυσε ο Επίκουρος έφερε τη σφραγίδα της προσωπικότητάς του από την αρχή ως το τέλος της ιστορίας της. Για τον Λουκρήτιο, που έγραψε διακόσια χρόνια αργότερα, ο Επίκουρος είναι deus, ένας 'θεός' (π.χ. 5.8), και τέτοιος σεβασμός για τον ιδρυτή τους ήταν χαρακτηριστικός ανάμεσα στους Επικούρειους. Βασιζόταν στην πίστη ότι ο Επίκουρος, με την υπονόμευση της δεισιδαιμονίας και του φόβου του θανάτου, θα μπορούσε πραγματικά να ονομαστεί ο 'σωτήρας' της ανθρωπότητας. Η δύναμη του μηνύματος ως αργά το 200 μ.Χ. αποδεικνύεται εύγλωττα από την επιγραφή του Διογένη που ανακαλύφθηκε το 1884 στα Οινόανδα της κεντρικής Μικράς Ασίας. Ο Διογένης ήταν ένθερμος επικούρειος, που επιθυμούσε για τους συνανθρώπους του να μπορούν να διαβάζουν τις λεπτομέρειες της φιλοσοφίας εκείνης, και φρόντισε η δική του εκδοχή γι' αυτές να αναγραφεί σ' ένα μεγάλο πέτρινο τοίχο για να τη βλέπουν όλοι.

Ο Επίκουρος ήταν Αθηναίος πολίτης, αλλά μόλις στην ηλικία των τριάντα τεσσάρων ετών εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αττική. Ως τότε είχε ήδη προσελκύσει οπαδούς στη Μυτιλήνη και Λάμψακο, και το 307/6 π.Χ. εγκαταστάθηκε μόνιμα σ' ένα μικρό κτήμα ανάμεσα στην Αθήνα και τον Πειραιά. Γνωστή ως Κήπος, η κατοικία του Επίκουρου, που τη μοιραζόταν με τους πιο στενούς οπαδούς του, συνέχισε ως κέντρο των Επικουρείων μετά το θάνατό του κι έδωσε το όνομά της στη φιλοσοφία τους*.

Ως προς τη δύναμη της προσωπικότητάς του, και ως προς την αγάπη που ενέπνεε ανάμεσα στους φίλους του, ο Επίκουρος μοιάζει με τον Σωκράτη πιο πολύ από οποιονδήποτε άλλο Έλληνα φιλόσοφο. Αλλά ο στόχος του Επίκουρου για ελευθερία από το φυσικό και πνευματικό πόνο (*άταραξία*) διαφέρει ριζικά από την επιμονή του Σωκράτη για την ηθική αρετή ως το αληθινά ανθρώπινο αγαθό[1]. Ο Σωκράτης δεν ανέπτυξε επίσημα τη φιλοσοφία του γραπτώς και απέφευγε οποιαδήποτε αξίωση γνώσης των κανονικών ενεργειών της φύσης. Ο Επίκουρος ήταν παραγωγικός συγγραφέας (Διογ. Λαέρτ. 10.26) που ξεκίνησε να δώσει μιαν πλήρη εξήγηση του κόσμου. Με την προσφυγή του στη βοήθεια των ατόμων και του κενού σαν τις έσχατες οντότητες ο Επίκουρος έδωσε μιαν αυστηρά μηχανιστική έκθεση των φαινομένων. Οι θεοί, στη φιλοσοφία του, δεν έχουν κανένα ρόλο να παίξουν στις συνηθισμένες διαδικασίες της φύσης. Ο άνθρωπος είναι μια πρόσκαιρη σύνθεση ατόμων και η ευτυχία του εξαρτάται από τη γαλήνη του πνεύματος, την οποία μόνο μια ορθή αντίληψη της φύσης μπορεί να παράσχει.

* Οι Επικούρειοι ήταν γνωστοί και με το όνομα *οἱ ἀπὸ τῶν κήπων* ή *οἱ ἀπὸ τοῦ κήπου*.

1. Για τον Επίκουρο κάθε ηδονή ταυτίζεται με το αγαθό, και η μεγαλύτερη ηδονή ή αγαθό είναι η ελευθερία από τον πόνο, π.χ. *Επιστολή στον Μενοικέα* 128, 132.

Ο Επίκουρος αποκήρυξε την παραδοσιακή ελληνική εκπαίδευση και σ' ένα απόσπασμα μιας *Επιστολής στον Πυθοκλή* λέει στο μαθητή του να 'βάλει πανιά και να φύγει από κάθε παιδεία'[1]. Ο Λουκρήτιος, ο μεγαλύτερος επικούρειος συγγραφέας, είναι ολοφάνερα καλά διαβασμένος στην ελληνική λογοτεχνία, και ο Φιλόδημος, εκτός από τα συγγράμματά του της ρητορικής και της ποίησης, ήταν χαριτωμένος επιγραμματοποιός. Αλλά η επίσημη στάση της φιλοσοφίας του Επίκουρου απέναντι στη λογοτεχνία, ιδιαίτερα την ποίηση, φαίνεται ότι ήταν αρνητική (Κικ. De fin. 1.72). Υπάρχει μια μόνο περικοπή από ποιητή στο σωζόμενο έργο του Επίκουρου (*Επιστολή στον Μενοικέα* 126, από τον Θέογνη).

Ωστόσο ακόμη κι από μια αυστηρά λογοτεχνική άποψη, ο Επίκουρος δεν είναι μια ασήμαντη μορφή. Μολονότι έχουμε μόνο ένα μικρό μέρος από τα συγγράμματά του, το υλικό είναι αρκετό για να δείξει ότι η παρουσίαση της φιλοσοφίας του σχετιζόταν μ' έναν πάρα πολύ ενδιαφέροντα τρόπο με τις ανάγκες διαφόρων ακροατηρίων. Το κύριο έργο του *Περί φύσεως* κατελάμβανε τριάντα επτά βιβλία (κυλίνδρους παπύρου). Κανένα απ' αυτά δεν έχει σωθεί σε πλήρη μορφή, αλλά σημαντικά αποσπάσματα πολλών απανθρακωμένων κυλίνδρων ανακαλύφθηκαν από τους πρώτους ανασκαφείς του Herculaneum (Ηρακλείου της Κ. Ιταλίας) στα μέσα του δέκατου όγδοου αιώνα. Οι πάπυροι του Herculaneum έχουν γίνει πιο προσιτοί τα τελευταία χρόνια και ανταμείβουν την πιο προσεκτική μελέτη[2]. Είναι τα μόνα σωζόμενα κείμενα από τον Επίκουρο στα οποία παρουσιάζει τις απόψεις του σε εκτεταμένη μορφή. Πολλές εκτιμήσεις της φιλοσοφίας του έχουν βασισθεί σε υλικό στο οποίο συνοψίζει ή απλοποιεί κεντρικά δόγματα, ή σε δευτερεύουσες πηγές, όπως ο Λουκρήτιος. Τέτοια μαρτυρία μπορούσε, και συχνά έδινε την εντύπωση, ότι το ίδιο το σύστημα στερούνταν φιλοσοφικής εκζήτησης.

Η μελέτη των κειμένων του Herculaneum συνέτεινε πολύ στην ανασκευή αυτής της εκτίμησης για τον Επίκουρο. Το *Περί φύσεως* φαίνεται ότι ήταν μια συστηματική πραγμάτευση της φυσικής και κοσμολογίας, επιστημολογίας, ψυχολογίας και ίσως ηθικής[3]. Οι δυσκολίες εργασίας στο υλικό αυτό δεν είναι μόνο παλαιογραφικές. Τα Ελληνικά του Επίκουρου είναι ιδιόμορφα και ως προς τη γραμματική και ως προς το λεξιλόγιο. Μπορούσε να γράφει καθαρά και ακόμη κομψά, αλλά το ύφος του *Περί φύσεως* είναι εξαιρετικά

1. Arrighetti (1973) 89.

2. Το 1970 η Ιταλική Κυβέρνηση ίδρυσε ένα *Centro Internazionale per lo studio dei papiri Ercolanesi* υπό την αιγίδα του Πανεπιστημίου της Νεάπολης. Δημοσιεύει ένα ετήσιο περιοδικό, *Cronache Ercolanesi*.

3. Sedley (1974).

χαλαρό και η σκέψη συχνά σκοτεινή. Κάνει επίσης χρήση τεχνικού λεξιλογίου, πολλά στοιχεία του οποίου δεν έχουν δεόντως κατανοηθεί.

Αν, όπως φαίνεται βέβαιο, ο Επίκουρος έγραψε το *Περί φύσεως* για ανάγνωση και μελέτη από τους πιο στενούς φιλοσοφικούς του εταίρους, αυτό εξηγεί ως ένα σημείο την ασάφεια του συγγράμματος. Είναι εύλογο να συγκρίνουμε το έργο αυτό με τις τεχνικές πραγματείες του Αριστοτέλη, που δεν είχαν σχεδιασθεί για δημόσιο ακροατήριο. Έχουμε την εντύπωση ότι ο Επίκουρος χρησιμοποιεί, τουλάχιστο για τους μελλοντικούς αναγνώστες, ένα αποδεκτό φιλοσοφικό ιδίωμα. Αλλά, παρά τα στρυφνά τους Ελληνικά, τα αποσπάσματα του *Περί φύσεως* πέρα από το ενδιαφέρον του περιεχομένου τους έχουν ιδιότητες που αποζημιώνουν. Προσφέρουν στον αναγνώστη μια δυναμική παρουσίαση προβλημάτων και ιδεών, και κάποτε επιτυγχάνουν να μεταδώσουν την αμεσότητα της φιλοσοφικής ζωής στον Κήπο. Αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό του 28ου βιβλίου που, αν και τυπικά δεν είναι διάλογος, καταγράφει σε δεύτερο πρόσωπο μερικές απόψεις για τη γλώσσα, τις οποίες είχε ο Μητρόδωρος, ο κυριότερος οπαδός του Επίκουρου, και την αντίδραση του Επίκουρου σ' αυτές.

Ο Επίκουρος είχε πολλούς ακολούθους σε διάφορα μέρη του ελληνικού κόσμου. Βρισκόταν σ' επαφή μαζί τους με αλληλογραφία, και ο Διογένης ο Λαέρτιος επισύναψε στο *Βίο και τις γνώμες του Επίκουρου* τρεις επιστολές που αποτελούνται από περιλήψεις της φιλοσοφίας του. Η πιο εκτενής και πιο λεπτομερής απ' αυτές, *στον Ηρόδοτο,* είναι το πιο σημαντικό επικούρειο κείμενο που σώζεται. Παρέχει μια 'επιτομή ολόκληρου του συστήματος', για 'εκείνους που αδυνατούν να εξετάσουν λεπτομερειακά όλα όσα έχω γράψει για τη φύση' (Διογ. Λαέρτ. 10.35). Η *Επιστολή στον Μενοικέα,* που είναι η πιο σαφής απ' όλα τα μακρά κείμενα του Επίκουρου, δίνει μια περίληψη της ηθικής θεωρίας· η αστρονομία, η κοσμογονία και η μετεωρολογία είναι το θέμα της *Επιστολής στον Πυθοκλή.* Είναι αδύνατο να πούμε πόσοι φιλόσοφοι εκτός από τον Πλάτωνα είχαν ήδη χρησιμοποιήσει την επιστολή ως μέσο φιλοσοφικής γραφής. Πολλές από τις επιστολές του Επίκουρου, όπως γνωρίζουμε από αποσπάσματα, έστελναν χαιρετίσματα και νέα στους φίλους τους. Οι φιλοσοφικές επιστολές ήταν ένας τρόπος για να τους ενημερώνει για τις θεωρίες του.

Στις επιστολές αυτές παρατηρούμε την επιθυμία του Επίκουρου να διαδώσει τη φιλοσοφία του και να την αναγάγει στα ουσιώδη χαρακτηριστικά της. Αλλά δεν ήταν ευχαριστημένος μ' αυτό το βαθμό απλούστευσης. Στον Διογένη Λαέρτιο οφείλουμε επίσης την επιβίωση των σαράντα *Κυρίων δοξών,* μια σειρά από σύντομες δηλώσεις, από τις οποίες μπορούν να επιλεγούν δύο δείγματα: 'Ο θάνατος δεν έχει σχέση μαζί μας· γιατί ό,τι έχει διαλυθεί δεν

έχει αισθήματα, κι ό,τι δεν έχει αισθήματα δεν έχει σχέση μαζί μας' (2). 'Ο δίκαιος είναι εντελώς ατάραχος, ενώ ο άδικος είναι γεμάτος με πάρα πολύ μεγάλη ταραχή' (17). Όπως δείχνουν τα χωρία αυτά, ο Επίκουρος μπορούσε θαυμάσια να γράφει σ' ένα ζουμερό, αφοριστικό ύφος, και λίγη αμφιβολία μπορεί να υπάρξει ότι τέτοιες δηλώσεις προορίζονταν για εκμάθηση με απομνημόνευση. Μια άλλη σειρά με ογδόντα έναν αφορισμούς, που περιλαμβάνουν κάμποσες από τις *Κύριες δόξες*, ανακαλύφθηκε σ' ένα βατικανό χειρόγραφο [(Gnomologium Vaticanum) τον περασμένο αιώνα.]

Τρεις τρόποι φιλοσοφικού ύφους μπορούν έτσι να βρεθούν στο σωζόμενο έργο του Επίκουρου. Αν γνωρίζαμε περισσότερα για τα χαμένα του συγγράμματα αυτή θα μπορούσε να ήταν μια πολύ απλή περιγραφή. Όπως θα περίμενε κανείς οι αφορισμοί βρίσκονται παρά πολύ συχνά σε μεταγενέστερους συγγραφείς, κάποτε μεταφρασμένοι στα Λατινικά, όπως σε πολλές από τις πρώιμες *Ηθικές Επιστολές στον Λουκίλιο* του Σενέκα.

Ως συγγραφέας ο Επίκουρος είναι στην καλύτερή του 'στιγμή' στους αφορισμούς και στην *Επιστολή στον Μενοικέα*. Έχει ένα ευχάριστο ταλέντο για τη μεταφορά: 'η φιλία χορεύει γύρω στον κόσμο, διακηρύσσοντας σ' όλους μας να ξυπνήσουμε για ευτυχία' (*Gnom. Vat.* 52). 'Πρέπει να ελευθερώσουμε τους εαυτούς μας από τη φυλακή της εργασίας και της πολιτικής' (*Gnom. Vat.* 58). Στην επιστολή κατορθώνει να μεταδίδει θαυμάσια την κομψή απλότητα της Επικούρειας ηθικής. Ο τόνος του είναι θετικός, αισιόδοξος, ακόμη χαρούμενος, και μπορούμε να καταλάβουμε καλά πώς η χαρά και η φιλία, για τον Επίκουρο και τους οπαδούς του, μπορούσαν να είναι σταθερή εμπειρία όπως επίσης και τα θέματα φιλοσοφικού λόγου.

Λίγα γνωρίζουμε για τα έργα των Επικούρειων για τα επόμενα διακόσια χρόνια, αλλά από το πρώτο μισό του πρώτου αιώνα π.Χ. έχουμε σημαντικά αποσπάσματα του έργου του Φιλόδημου. Έχει ήδη γίνει αναφορά (σ. 820) στο Herculaneum και τους απανθρακωμένους παπύρους του Επίκουρου που βρέθηκαν εκεί. Είναι ουσιαστικά σίγουρο ότι τα έργα αυτά από τον Επίκουρο ανήκαν στον Φιλόδημο και αποτελούσαν μαζί με τους άλλους παπύρους του Herculaneum μέρος της βιβλιοθήκης του. Ο Φιλόδημος πέρασε τα τελευταία του χρόνια ως Επικούρειος δάσκαλος στο Ηράκλειο. Εκεί σύναψε φιλικές σχέσεις με τον L. Calpurnius Piso, τον πλούσιο πολιτικό του οποίου η διοίκηση της Μακεδονίας επικρίθηκε βίαια από τον Κικέρωνα σε δύο λόγους (*De prov. cons.* και *In Pisonem*). Ο Κικέρων αναφέρεται σ' έναν Graecus quidam, έναν Επικούρειο φιλόσοφο και ποιητή, που ήταν ο στενός φίλος του Πείσωνα (*Pis.* 28.68-72). Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι εννοεί τον Φιλόδημο· και είναι πολύ πιθανό ότι ο Πείσων τον έκανε μόνιμο κάτοικο της έπαυλής του.

Αυτό εξηγεί το γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος των κυλίνδρων που

ανακαλύφθηκαν στο Herculaneum είναι γραμμένο από τόν ιδιο τον Φιλόδημο. Οτι 'δημοσιεύτηκαν' σε κάποιο αριθμό αντιτύπων είναι πάρα πολύ απίθανο. Δεν απαντούν αναφορές από τα έργα αυτά σε μεταγενέστερους συγγραφείς, και μπορούμε να συμπεράνουμε ότι το έργο του Φιλόδημου, όπως εκείνο των περισσότερων Επικουρείων, κυκλοφορούσε σ' ένα μικρό κύκλο γνωστών του με ίσως μερικά αντίγραφα για διανομή σε Επικούρειους σ' άλλα μέρη.

Πριν εξετάσουμε μερικά από τα φιλοσοφικά του έργα, χρειάζεται να λεχθεί κάτι για τον Φιλόδημο τον ποιητή. Για την επιβίωση τριάντα πέντε επιγραμμάτων που του αποδίδονται, δεν έχουμε να ευχαριστήσουμε καμιά ηφαιστειακή έκρηξη και νεότερες ανασκαφές αλλά την Παλατινή και Πλανούδεια Ανθολογία που έγιναν τον μεσαίωνα. Δεν υπάρχει λόγος να αμφιβάλλουμε ότι ο συγγραφέας των πιο πολλών από τα σύντομα αυτά ποιήματα σε ελεγειακά δίστιχα ήταν ο Φιλόδημος από τα Γάδαρα. Το ποίημα της *Παλ. Ανθ.* 11.44 απευθύνεται στον Πείσωνα, προσκαλώντας τον προστάτη του ποιητή σ' ένα απλό δείπνο για να γιορτάσουν τη γενέθλια μέρα του Επίκουρου, ένα παραδοσιακό μηνιαίο μνημόσυνο ανάμεσα στους Επικούρειους. Επιπλέον ο Κικέρων, στην έκθεσή του για τον Έλληνα που πρέπει να είναι ο Φιλόδημός μας, λέει ότι αυτός poema facit ita festiuum, ita concinnum, ita elegans, nihil ut fieri possit argutius 'έγραψε ένα ποίημα τόσο έξυπνο, τόσο εκλεπτυσμένο και τόσο κομψό που τίποτα δεν μπορούσε να είναι πιο λαμπρό' (*Pis.* 28.69). Αυτό είναι ένα ειρωνικά γενναιόδωρο, αλλά όχι αδικαιολόγητο, σχόλιο στα σωζόμενα επιγράμματα. Ο Φιλόδημος είναι ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες συγγραφείς ελαφράς ερωτικής ποίησης. Είναι πραγματικά πνευματώδης, όπως δείχνει στους στίχους που παίζουν με το όνομά του, 'που αγαπά τους ανθρώπους' (*δῆμος*), όπου παρατηρεί με αυξανόμενη ειρωνεία ότι αγάπησε τέσσερα κορίτσια με το όνομα Δημώ. Μερικά από τα ποιήματά του δημιουργούν μιαν εντύπωση ρομαντική και σχεδόν τρυφερή. Κανένα δεν είναι ωμά λάγνο ή δηκτικό όπως μερικά παραδείγματα του είδους. Δύο ή τρία φαίνονται να είναι γνήσια αυτοβιογραφικά· μιλά για τον εαυτό του ως γκριζομάλλη τριανταεφτάχρονο (*Παλ. Ανθ.* 11.41) που θα έπρεπε να τελειώνει την ερωτική του 'μανία', και ύστερα εκφράζει την επιθυμία για μια πιο απλή ζωή με μια σύζυγο που θ' αγαπά το σπίτι της (*Παλ. Ανθ.* 11.34).

Το ερωτικό επίγραμμα ήταν καλά εδραιωμένο στην εποχή του Φιλόδημου που δείχνει ότι είναι δόκιμος τεχνίτης του είδους. Τα πεζά του έργα διαφέρουν εντυπωσιακά. Συχνά επιδεικνύουν τις στριφνές ιδιότητες του Επίκουρου στη χειρότερή τους μορφή και μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι η λογοτεχνική κομψότητα ήταν η τελευταία ιδιότητα που αναμενόταν από την τεχνική συγγραφή στην εποχή αυτή. Σώζονται αρκετά από άλλους συγγραφείς για να

δείξουν ότι αυτό δεν ήταν χαρακτηριστικό των Επικούρειων, αλλά το ύφος του πεζού λόγου και η γλώσσα των τεχνικών πραγματειών έχουν μελετηθεί τόσο λίγο, ώστε είναι εξαιρετικά δύσκολο να κάνει κανείς συγκριτικές εκτιμήσεις. Οι πιο πολλοί από τους κανόνες μας για την αξιολόγηση του ελληνικού πεζού λόγου προέρχονται από συγγραφείς των οποίων το ύφος είναι πολύ ενσυνείδητο και τεχνητό. Σ' ένα συγγραφέα όπως ο Φιλόδημος διαβάζουμε ίσως το αρχαίο ισοδύναμο αυτού που θα λέγαμε τσαπατσούλικα ακαδημαϊκά εγχειρίδια. Θα έπρεπε επίσης να σημειωθεί ότι οι δικές του ρητορικές απόψεις, και εκείνες των Επικούρειων γενικά, ευνοούσαν μια *φυσική* χρήση της γλώσσας[1]. Αλλά η 'φύση' δεν δικαιολογεί την ασάφεια που βρίσκουμε σε μεγάλο μέρος του έργου του Επίκουρου και Φιλόδημου.

Τα δύο έργα του πιο μεγάλου λογοτεχνικού ενδιαφέροντος είναι τα *Ρητορικά* και το πέμπτο βιβλίο *Περί ποιημάτων*. Και τα δύο, στη μορφή που σώζονται, ασκούν κυρίως πολεμική ενάντια σε υπάρχουσες κριτικές θεωρίες, αλλά κάτι προβάλλει επίσης από την ιδιαίτερη θέση του Φιλόδημου. Στα *Ρητορικά* του ο Φιλόδημος δέχεται ότι υπάρχει 'ρητορική τέχνη', αλλά αρνείται σθεναρά ότι αυτή σχετίζεται με οποιαδήποτε δεξιότητα στα πολιτικά. Το πεδίο της ρητορικής είναι η *ἐπίδειξις* –η δια λόγων έκθεση– και η 'διάθεση των λόγων' (I σ. 122.25-136.20). Αυτό απομακρύνει τη δικαστική και δικανική ρητορεία –τα άλλα δύο είδη του Αριστοτέλη (βλ. σ. 701 κ.ε.)– από την 'τέχνη'. Ο Φιλόδημος, ως Επικούρειος, ισχυρίζεται ότι η δικανική ρητορική είναι επικίνδυνη σ' αυτούς που την ασκούν. Μεγάλο μέρος της πραγματείας του καταλαμβάνεται από μια επιμονή στη διάκριση ανάμεσα σ' έναν αληθινό φιλόσοφο και ένα ρητοροδιδάσκαλο. Η ομορφιά του λόγου, υποστηρίζει, ανήκει στους φιλοσόφους, των οποίων η γλώσσα, στο βαθμό που είναι φυσική, δεν χρειάζεται τεχνάσματα.

Μόνο το πέμπτο βιβλίο της πραγμάτευσης της ποίησης από τον Φιλόδημο διατηρείται σε εκτεταμένη μορφή. Αυτό είναι ένα έργο που ανταμείβει πιο πολύ από τα *Ρητορικά* και περιέχει μερικές χρήσιμες πληροφορίες για τη θεωρία της κριτικής άλλων συγγραφέων – πρώτα, ίσως, για τον Νεοπτόλεμο τον Πάριο που επηρέασε τον Οράτιο στην *Ars poetica*, κατόπιν, σίγουρα, για τον Στωικό Αρίστωνα από τη Χίο και τον γραμματικό Κράτητα από την Πέργαμο που επηρεάστηκε πολύ από τους Στωικούς[2]. Ο Φιλόδημος επιχειρη-

1. Γενική συζήτηση από τον De Lacy (1939). Για τη γλωσσολογική θεωρία του Επίκουρου και τη σύνθεσή της με άλλες όψεις της φιλοσοφίας του πβ. Long (1971).

2. Όλα συζητούνται από τον Jensen σε παραρτήματα στην έκδοσή του (1923). Μεταγενέστερα υποστήριξε ότι το πρώτο τμήμα πραγματευόταν όχι τον Νεοπτόλεμο αλλά τον Ηρακλείδη τον Ποντικό, αλλά την αρχική του άποψη υπερασπίστηκε ο Brink (1963) 48-74.

ματολογεί ότι οι τεχνικές πραγματείες για την ποίηση έχουν μικρή αξία. Δεν βοηθάει, ισχυρίζεται, να φτιάξουμε έναν κατάλογο ιδιοτήτων που πρέπει να έχει ένα καλό ποίημα (27.25 κ.ε.). Ό,τι έχει σημασία είναι μάλλον ολόκληρο το ποίημα, που δεν θα έπρεπε να εκτιμάται με τη διαδικασία της ανάλυσης. Επιπλέον η ποίηση δεν θα έπρεπε να εκτιμάται για την ηθική ή την πρακτική ωφελιμότητα. Αν τα ωραία ποιήματα αποδεικνύονται ότι είναι χρήσιμα δεν είναι σαν ποιήματα που έχουν το αποτέλεσμα αυτό (29.18 κ.ε.). Ούτε είναι ένα ποίημα κατώτερο για το λόγο ότι παριστάνει το καθαρά φανταστικό παρά το πραγματικό (4.6 κ.ε.). Κάποτε ο Φιλόδημος φαίνεται να προδιαγράφει μιαν έννοια του δόγματος 'η τέχνη για την τέχνη', και έχει αναγνωριστεί ως ο πρόδρομος των αισθητικών θεωρητικών του δέκατου ένατου αιώνα[1]. Αλλά είναι δύσκολο να βρει κανείς ακλόνητη μαρτυρία στο έργο του για κάτι σαν μια γενική θεωρία της λογοτεχνίας. Μια μικρή ένδειξη είναι ότι οι ίδιοι οι ποιητές επηρεάστηκαν από την κριτική του θεωρία, και μεταγενέστεροι κριτικοί έφτασαν να χρησιμοποιούν αρχές που ο ίδιος απέρριπτε. Πιο ενισχυμένη φαίνεται η περίπτωση της επίδρασης των *επιγραμμάτων* του και της πραγματείας του *Περί θανάτου*, ιδιαίτερα στον Οράτιο[2].

3. Η ΣΤΟΑ ΚΑΙ ΟΙ ΣΤΩΙΚΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

Αντίθετα από τον Επίκουρο, ο Ζήνων, ο ιδρυτής της Στωικής φιλοσοφίας (γύρω στο 333-261 π.Χ.), δεν ήταν Έλληνας αλλά Φοίνικας[*]. Ήλθε στην Αθήνα, ίσως ως έμπορος όπως ο πατέρας του, από το Κίτιο στην Κύπρο περίπου το 311 π.Χ. Για τα επόμενα δέκα έτη σπούδασε με πολλούς από τους κυριότερους φιλοσόφους της εποχής, ιδιαίτερα το διευθυντή της Ακαδημίας, Πολέμωνα. Ύστερα άρχισε να διδάσκει ως φιλόσοφος από μόνος του. Η *Ποικίλη Στοά*, στην οποία αυτός και οι οπαδοί του σύχναζαν, βρισκόταν δίπλα στην Αγορά της Αθήνας, κι έτσι από την αρχή της η Στωική φιλοσοφία συνδεόταν με τη δημόσια ζωή της πόλης.

Οι κεντρικές ιδέες της Στοάς είναι ένα μέρος τόσο οικείο στη δυτική πνευματική παράδοση ώστε δεν χρειάζονται λεπτομερή περίληψη εδώ. Ήταν η Στοά περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο σύστημα της ελληνικής σκέψης αυτή που επηρέασε τη ρωμαϊκή λογοτεχνία και κουλτούρα, και οι χριστιανοί πατέρες ενσωμάτωσαν τη Στωική όπως και την Πλατωνική φιλοσοφία στην ερμηνεία της διδασκαλίας της Εκκλησίας. Η Στωική σύλληψη του κόσμου, στον οποίο όλα τα γεγονότα τελικά εξηγούνται ως δραστηριότητες του θείου

1. Αυτό υποστηρίχθηκε διά μακρών από τον Rostagni (1955) 1 356-446.
2. Πβ. Gigante (1969)
* Η άποψη αυτή δεν είναι σίγουρη.

Λόγου, παρείχε το πλαίσιο για ηθική σκέψη που θα μπορούσε να στεγάσει πολλές καθιερωμένες στάσεις. Η Στωική ηθική, μολονότι περιέχει πρωτότυπα χαρακτηριστικά, έχει πολλά κοινά με τις Σωκρατικές, τις Πλατωνικές και τις Αριστοτελικές ιδέες. Αντίθετα από τον Επίκουρο, οι Στωικοί βρήκαν τρόπο να ερμηνεύσουν τους Ολύμπιους θεούς στην παραδοσιακή τους μορφή ως αλληγορικές αναφορές σε θεϊκά φαινόμενα. Ωστόσο η έμφασή τους σε μια μοναδική θεότητα που διεισδύει παντού, *Λόγος*, έδωσε στους Χριστιανούς ένα ειδωλολατρικό δόγμα στο οποίο μπορούσαν να αντιδράσουν με κάποια συμπάθεια. Επειδή δεν επικεντρωνόταν στενά στις αξίες της ελληνικής πόλης, η Στωική έννοια της ανθρώπινης φύσης και η δυνατότητα τελειοποίησής της μπορούσε να προσελκύσει άντρες και γυναίκες όλων των εθνικοτήτων και οποιασδήποτε τάξης. Από την άποψη αυτή η ηθική του Ζήνωνα έτεινε στην εγκαθίδρυση μιας κοινής Μεσογειακής παιδείας. Ήταν μια φιλοσοφία που ένας δούλος μπορούσε να ασπαστεί, αλλά δεν πρόσφερε μια ριζική μεταμόρφωση του κόσμου. Τα αγαθά ενός Στωικού είναι όλα εσωτερικά -ενάρετες καταστάσεις του νου, που είναι αυστηρά ανεξάρτητες από τις εξωτερικές ασχολίες. Ό,τι ο επίδοξος Στωικός ζητεί να αλλάξει δεν είναι ο κόσμος αλλά ο ίδιος ο εαυτός του.

Ο ηθικός ιδεαλισμός ήταν το πιο σημαντικό πρόγραμμα της Στοάς σ' όλη την ιστορία της. Αλλά οι Στωικοί συνέβαλαν σημαντικά στην πνευματική ζωή γενικά. Υπό τον Χρύσιππο, η Στωική λογική έγινε ένα πολύ ανεπτυγμένο σύστημα, τα επιτεύγματα του οποίου έχουν αναγνωριστεί μόνο τα τελευταία χρόνια[1]. Η φυσική τους, αν και χοντροκομμένη σε μερικά σημεία, περιλαμβάνει ιδέες που είναι πιο κοντά απ' ό,τι ο Αριστοτέλης στις νεότερες θεωρίες[2]. Μερικοί Στωικοί έπαιξαν επίσης αξιοσημείωτο ρόλο στην ανάπτυξη της γλωσσολογικής και ρητορικής σπουδής.

Η ιστορική ανάπτυξη της Στωικής φιλοσοφίας είναι ένα σύνθετο θέμα. Από την εποχή του Ζήνωνα ως τον Ποσειδώνιο (πέθανε περίπου το 50 π.Χ.) το σύστημα υπέστη αξιόλογη εκλέπτυνση και τροποποίηση, πολλή από την οποία οφειλόταν στο έργο του Χρύσιππου (πέθανε το 208/4 π.Χ.). Η γνώση μας της Στοάς σ' όλη αυτή την περίοδο βασίζεται σε παραθέματα και περιλήψεις από μεταγενέστερους συγγραφείς, επαυξημένα από λιγοστά παπυρικά αποσπάσματα. Μόνο από τον πρώτο αιώνα μ.Χ. και εξής κατέχουμε ουσιαστικό έργο Στωικών από πρώτο χέρι. Ήδη την εποχή αυτή ο Στωικισμός είχε πάψει να είναι ένα αναπτυσσόμενο φιλοσοφικό σύστημα και οι μεταγενέστεροι Στωικοί, το έργο των οποίων διατηρείται, δεν ήταν πρωτότυποι στοχαστές. Ωστόσο δύο απ' αυτούς —ο Επίκτητος και ο Μάρκος Αυρήλιος— έχουν

1. Mates (1953)· Frede (1974). 2. Sambursky (1959).

μεγάλο ενδιαφέρον, και κάτι πρέπει να λεχθεί για το έργο τους ύστερα από μιαν επισκόπηση των προηγούμενων Στωικών συγγραφέων.

Πολύ λίγα είναι γνωστά για τον Ζήνωνα για να δικαιολογήσουν οποιαδήποτε γενικά σχόλια για το φιλοσοφικό του ύφος. Το πιο ονομαστό έργο ήταν η *Πολιτεία* του, όπου υποστήριζε ότι μια κοινωνία σοφών δεν θα χρειαζόταν τους συμβατικούς θεσμούς της ελληνικής πόλης. Η γενική απόρριψή του των ναών, δικαστηρίων, χρημάτων και ίσως του γάμου, επηρεάστηκε από τους Κυνικούς, και οι μεταγενέστεροι Στωικοί ήταν λιγότερο ουτοπικοί στην πολιτική τους θεωρία. Σε άλλα έργα ο Ζήνων έθεσε γενικές αρχές που αναπτύχθηκαν από τους διαδόχους του, και συμμερίστηκαν επίσης το ενδιαφέρον του στη λογοτεχνία. Ο ίδιος ο Ζήνων έγραψε για τον Όμηρο, υποστηρίζοντας ότι τα ποιήματά του ήταν εντελώς άψογα όταν ερμηνεύονταν με την υπόθεση ότι ο ίδιος ο Όμηρος έκανε διάκριση ανάμεσα στην 'αλήθεια' και τη 'γνώμη' (*SVF* 1.274). Ανεξάρτητα από το αν αυτό πρέπει να ονομαστεί 'αλληγορική έκθεση' ή όχι, οι Στωικοί γενικά μπόρεσαν να διαβάζουν υπαινιγμούς για τη δική τους φιλοσοφική θέση στο έργο των ποιητών[1].

Ο διάδοχος του Ζήνωνα ως αρχηγός της Στοάς ήταν ο Κλεάνθης (πέθανε το 232 π.Χ.), που ήλθε στην Αθήνα από την Άσσο κοντά στη θέση της αρχαίας Τροίας. Εννέα από τα αποσπάσματά του είναι σε εξαμέτρους ή ιαμβικούς στίχους, και το πιο εκτενές απ' αυτά, ο *Ύμνος εις Δία,* είναι η πιο εύγλωττη Στωική δήλωση πάνω στη θεολογία και την ηθική. Σε τριάντα πέντε στίχους, που αντλούν από αρκετά παραδοσιακή ποιητική γλώσσα και τη φιλοσοφία του Ηράκλειτου, ο Κλεάνθης εκφράζει τη δύναμη και αγαθοεργία του Δία, 'κύριου της Φύσης, που κυβερνά όλα τα πράγματα δίκαια'. Το ποίημα παριστάνει όλα τα πράγματα ως υπάκουα μπροστά στον Δία, 'εκτός αυτού που κάνουν οι κακοί στην τρέλα τους'. Ο Κλεάνθης καταλήγει με προσευχή: 'σώσε τους ανθρώπους από την άθλια άγνοια', και με την υπόσχεση ότι οι άνθρωποι σ' αντάλλαγμα θα δοξάσουν τον Δία.

Το περισσότερο από το έργο του Κλεάνθη ήταν σε πεζό λόγο, αλλά για χάρη της 'σαφήνειας' κάπου κάπου παρεμβάλλει στίχους (Σεν. *Epist.* 108.9-10). Πίστευε ότι η ποίηση ταίριαζε καλύτερα από τον πεζό λόγο για την έκφραση της αλήθειας σχετικά με τη φύση των θεών (*SVF* 1.486).

Ο Κλεάνθης είναι μια μορφή ελκυστική και ο μόνος πρώιμος Στωικός που έχει ισχυρές αξιώσεις για λογοτεχνική ικανότητα. Τον διαδέχτηκε ο Χρύσιππος από τους Σόλους της Κιλικίας, του οποίου τα προσόντα ως φιλοσόφου δεν συνοδεύονταν από κομψότητα ή ευχέρεια στο γράψιμο[2]. Ο Χρύσιππος δεν συνέθεσε ποίηση, αλλά έκανε μεγάλη χρήση παραθεμάτων, ιδιαίτερα

1. Pfeiffer 237 κ.ε. 2. Sandbach (1975) 112-14.

από τον Όμηρο και τους τραγικούς, ως μέσο ενδυνάμωσης των δικών του απόψεων. Η πνευματική του δραστηριότητα ήταν θαυμαστή, και περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο Στωικό ήταν υπεύθυνος για τη συστηματική ανάπτυξη της φιλοσοφίας σε μια μορφή που παρέμεινε κλασική για τα επόμενα τετρακόσια χρόνια. Μολονότι σώζεται πολύ λίγο από το έργο του Χρύσιππου σε μια μορφή που δεν τροποποιήθηκε, οι πιο πολλές από τις περιλήψεις της Στωικής φιλοσοφίας που καταγράφτηκαν από μεταγενέστερους συγγραφείς φιλοσοφικών εγχειριδίων (π.χ. τον Άρειο Δίδυμο και τον Στοβαίο) πιθανόν να βασίζεται σ' αυτόν. Είναι πιθανό ότι τα βιβλία του μελετούνταν από φιλοσόφους ως τον δεύτερο αιώνα μ.Χ. αλλά τα πιο πολλά απ' αυτά θα ήταν πολύ ειδικά για να υπήρχαν σε μεγάλο αριθμό αντιτύπων[1].

Από τους πρώιμους Στωικούς τρία ακόμη άτομα πρέπει να αναφερθούν σύντομα. Ο Διογένης ο Βαβυλώνιος, ο διάδοχος του Χρύσιππου, είναι πιο πολύ γνωστός για το έργο του για τη γραμματική, τη ρητορική και τη μουσική. Μπορεί να υπήρξε υπεύθυνος στην προσθήκη της 'συντομίας' στις τέσσερις αρετές του ύφους που καθιερώθηκαν από τον Θεόφραστο (βλ. σ. 815) και ήταν πολύ επικριτικός για τη σύγχρονη ρητορική. Ο Διογένης επισκέφθηκε τη Ρώμη, με άλλους φιλοσόφους, το 155 π.Χ. κι από την ημερομηνία αυτή και εξής η φιλοσοφία αρχίζει να παίζει σημαντικό ρόλο στη ρωμαϊκή παιδεία. Μεγάλο μέρος της πρώιμης επιτυχίας της Στωικής φιλοσοφίας στη Ρώμη οφείλεται στον Παναίτιο από τη Ρόδο (περίπου 185-109 π.Χ.), που για κάμποσα χρόνια ήταν στενός σύντροφος του Σκιπίωνα Αιμιλιανού. Οι απόψεις του Παναίτιου διατηρούνται καλύτερα στη διασκευή του έργου του *Περί του καθήκοντος* που έγινε από τον Κικέρωνα στο έργο του *De officiis* [σύμφωνα με τη μαρτυρία του ίδιου 3.7]. Υπογράμμισε την ανάγκη να αναπτυχθεί η στωική ηθική θεωρία μ' έναν τρόπο που θα ήταν πρακτικά χρήσιμη για εκείνους που 'προχωρούσαν' κατά μήκος του δρόμου προς την αρετή. Τα γραπτά των μεταγενέστερων Στωικών δείχνουν περισσότερο ανθρωπισμό και ανεκτικότητα απ' ό,τι βρίσκουμε στον Χρύσιππο, και ένα σημαντικό μέρος του μπορεί να οφείλεται στην επιρροή του Παναίτιου.

Ακόμη πιο θλιβερό από την απώλεια του έργου του Παναίτιου είναι το γεγονός ότι τόσο λίγο σώζεται από τον Ποσειδώνιο (περίπου 135-50 π.Χ.). Σύρος που εγκαταστάθηκε στη Ρόδο, ο Ποσειδώνιος έκανε πρωτότυπες συμβολές στη Στωική φιλοσοφία, ιδιαίτερα στην ηθική και την ψυχολογία. Αλλά πολύ απείχε από του να είναι τυπικός φιλόσοφος της εποχής του. Μεγάλο μέρος του ενδιαφέροντός του βρισκόταν στην ιστορία και γεωγραφία, και είναι ακόμη ζήτημα συζήτησης πόσο το έργο του στους τομείς αυτούς σκό-

1. Για τη γνώση των συγγραμμάτων του Χρύσιππου από τον Πλούταρχο πβ. Babut (1969).

πευε να συνδεθεί με τη Στωική φιλοσοφία και τις επιστημονικές του μελέτες. Η ιστορία του Πολύβιου τελειώνει το 146 π.Χ. και ο Ποσειδώνιος συνέχισε την ιστορία της ρωμαϊκής πολιτείας και της εξάπλωσής της. Ως ιστορικός φαίνεται ότι έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στους γεωγραφικούς και εθνογραφικούς παράγοντες. Ίσως λιγότερο αναλυτικός από τον Πολύβιο, ο Ποσειδώνιος μπορεί να εκληφθεί ότι έγραψε σ' ένα πιο ζωηρό ύφος. Το πιο εκτενές ιστορικό απόσπασμά του δίνει μια παραστατική περιγραφή ενός φιλόδοξου και ανυπόληπτου φιλοσόφου —του Αθηνίωνα— που έπεισε τους Αθηναίους να αντιταχθούν στη Ρώμη στους Μιθριδατικούς πολέμους[1]. Άλλοι συγγραφείς, ιδιαίτερα ο Στράβων, όφειλαν πολλά στον Ποσειδώνιο, αλλά η έκταση της γενικής του επιρροής είναι δύσκολο να αποδειχθεί με οποιαδήποτε ακρίβεια.

Ο Επίκτητος (περ. 50-120 μ.Χ.) και ο Μάρκος Αυρήλιος (121-180 μ.Χ.) —ο ένας γεννημένος δούλος, ο άλλος εκλέχτηκε Ρωμαίος αυτοκράτορας— είναι οι δύο Στωικοί των οποίων το έργο είναι πάρα πολύ προσιτό σ' εμάς. Ούτε ο ένας ούτε ο άλλος ήταν ωστόσο επαγγελματίας συγγραφέας. Οφείλουμε την έκθεση της φιλοσοφίας του Επίκτητου σ' έναν από τους μαθητές του, τον Φλάβιο Αρριανό, τον ιστορικό του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Στο εισαγωγικό γράμμα της αφιέρωσης στον Lucius Gellius, ο Αρριανός γράφει:

> *Οὔτε συνέγραψα ἐγὼ τοὺς Ἐπικτήτου λόγους οὕτως ὅπως ἄν τις συγγράψειε τὰ τοιαῦτα οὔτε ἐξήνεγκα εἰς ἀνθρώπους αὐτός, ὅς γε οὐδὲ συγγράψαι φημί. ὅσα δὲ ἤκουον αὐτοῦ λέγοντος, ταῦτα αὐτὰ ἐπειράθην αὐτοῖς ὀνόμασιν ὡς οἷόν τε ἦν γραψάμενος ὑπομνήματα εἰς ὕστερον ἐμαυτῷ διαφυλάξαι τῆς ἐκείνου διανοίας καὶ παρρησίας. ἔστι δὴ τοιαῦτα ὥσπερ εἰκὸς ὁποῖα ἄν τις αὐτόθεν ὁρμηθεὶς εἴποι πρὸς ἕτερον, οὐχ ὁποῖα ἂν ἐπὶ τῷ ὕστερον ἐντυγχάνειν τινὰς αὐτοῖς συγγράφοι.*

Οι *Διατριβές* φαίνονται να επιβεβαιώνουν αυτή την αξίωση του Αρριανού. Το δικό του ύφος ως συγγραφέα είναι εντελώς διαφορετικό από την αναγραφή του Επίκτητου, η γλώσσα του οποίου δεν είναι η λογοτεχνική αττική αλλά η κοινή. Έχει ωστόσο υποστηριχθεί ότι η συμβολή του ίδιου του Αρριανού ήταν στην πραγματικότητα τόσο μεγάλη ώστε οι *Διατριβές* θα έπρεπε να θεωρηθούν ως δική του σύνθεση, ανάλογη με τα *Σωκρατικά Απομνημονεύματα* του Ξενοφώντα, ένα πρότυπο που το εισηγήθηκε αλλού ο Αρριανός[2]. Σίγουρα το ύφος των *Διατριβών* έχει λογοτεχνικά προηγούμενα αλλά, κι αν ακόμη αφήσουμε κάποιο περιθώριο για το τέχνασμα του Αρριανού, φαίνεται καλύ-

1. Edelstein-Kidd F253.
2. Wirth (1967).

τερο να συνεχίσουμε να τον μεταχειριζόμαστε μάλλον σαν το διαφημιστή του Επίκτητου παρά σαν διερμηνέα ή αγιογράφο. Με τον τρόπο αυτόν έχουμε κάθε λόγο να μιλούμε για το έργο του ως του Επίκτητου, έστω κι αν δεν ήταν δική του λογοτεχνική σύνθεση.

Η συλλογή του Αρριανού αποτελείται από 95 σύντομες διαλέξεις ή λόγους, και το *Εγχειρίδιον,* που συγκεντρώνει 53 παραθέματα από τις *Διατριβές* ως περίληψη της ηθικής διδασκαλίας του Επίκτητου. Το έργο του Επίκτητου είναι γνωστό ως *Διατριβές,* γιατί ανήκει σε μια παράδοση λαϊκού κηρύγματος σε ηθικά θέματα που χρησιμοποιούσαν μερικοί άλλοι Στωικοί φιλόσοφοι, και που άρχισε με τους Κυνικούς τον τρίτο αιώνα π.Χ. (βλ. σ. 835).

Το περιεχόμενο του έργου του Επίκτητου περιορίζεται σε μεγάλο ποσοστό στην ηθική. Ένας δεσμευμένος Στωικός ο ίδιος, είναι πάρα πολύ επιτυχημένος στην έκφραση της αυτο-κυριαρχίας και του ανθρωπισμού του Στωικού τρόπου ζωής. Κανένας αρχαίος ηθικολόγος, ίσως κανένας συγγραφέας οποιασδήποτε περιόδου, δεν διέδωσε τη διδασκαλία του με μεγαλύτερη ζέση και προσωπικό αίσθημα. Ο Επίκτητος γνώρισε τη δουλεία και τονίζει σταθερά την περιοχή εκείνη της ζωής στην οποία όλοι οι άνθρωποι είναι ελεύθεροι, τη διάθεση του νου τους. Οι *Διατριβές* του είναι γεμάτες ανέκδοτα και φανταστικές συνδιαλέξεις· το ύφος του είναι ζωηρό και ανεπίσημο. Να δύο δείγματα:

> *Μέμνησο, ὅτι ὑποκριτὴς εἶ δράματος, οἵου ἂν θέλῃ ὁ διδάσκαλος· ἂν χωλόν, ἂν ἄρχοντα, ἂν ἰδιώτην. σὸν γὰρ τοῦτ' ἔστι, τὸ δοθὲν ὑποκρίνασθαι πρόσωπον καλῶς· ἐκλέξασθαι δ' αὐτὸ ἄλλου* [δηλ. του θεού]. (*Εγχειρ.* 17).

> *Δύο γὰρ ταῦτα πρόχειρα ἔχει δεῖ· ὅτι ἔξω τῆς προαιρέσεως οὐδὲν ἐστιν οὔτε ἀγαθὸν οὔτε κακὸν καὶ ὅτι οὐ δεῖ προηγεῖσθαι τῶν πραγμάτων, ἀλλ' ἐπακολουθεῖν. 'οὐκ ἔδει οὕτως μοι προσενεχθῆναι τὸν ἀδελφόν,' οὔ· ἀλλὰ τοῦτο μὲν ἐκεῖνος ὄψεται. ἐγὼ δ', ὡς ἂν προσενεχθῇ, αὐτὸς ὡς δεῖ χρήσομαι τοῖς πρὸς ἐκεῖνον.* (*Διατρ.* 3.10.18-19)

Ο αυτοκράτορας Μάρκος Αυρήλιος ήταν πολύ νέος για να γνώρισε τον Επίκτητο, αλλά ευχαριστεί ένα φίλο που του γνώρισε τα έργα του (1.7). Σαν παρηγοριά από τις φροντίδες του αξιώματός του και σαν μέσο αυτο-νουθεσίας ο Μάρκος έγραψε μια μακρά σειρά *Στοχασμών,* ο τίτλος των οποίων στα χειρόγραφά μας είναι '*Εις εαυτόν*'. Είναι απίθανο ότι ο Μάρκος είχε οποιαδήποτε πρόθεση να δημοσιοποιήσει τις σκέψεις του σε μορφή βιβλίου, και παραμένει μυστήριο το πώς αυτές μεταβιβάστηκαν στον Μεσαίωνα. Ο P. A. Brunt αποκάλεσε τους *Στοχασμούς* ένα πνευματικό ημερολόγιο[1], και είναι

1. Brunt (1974) 1.

σίγουρα μοναδικοί στην αρχαία λογοτεχνία.

Η μητρική γλώσσα του Μάρκου ήταν τα Λατινικά, αλλά όπως οι πιο πολλοί μορφωμένοι Ρωμαίοι μιλούσε άπταιστα Ελληνικά, κι αυτή ήταν η φυσική γλώσσα για να επιλεγεί για φιλοσοφικές σκέψεις. Οι *Στοχασμοί*, ίσως γραμμένοι στα τελευταία χρόνια της ζωής του Μάρκου, είναι καταταγμένοι σε δώδεκα βιβλία. Το πρώτο αποτελείται από δεκαεπτά εκφράσεις ευγνωμοσύνης σε φίλους, συγγενείς και τους θεούς – η καθεμιά εισαγόμενη με τη λέξη 'από' (αρχ. *παρά*): π.χ. *Παρὰ τοῦ πάππου Οὐήρου τὸ καλόηθες καὶ ἀόργητον*. Τα υπόλοιπα βιβλία ποικίλλουν πάρα πολύ σε ύφος και θέμα για να συνοψιστούν περιληπτικά. Περιέχουν ηθικές ομιλίες που απευθύνονται στον εαυτό του, με συνεχείς αναφορές στη δύναμη και το σκοπό της καθολικής Φύσης, τη συγγένεια του ανθρώπου με την ολότητα των πραγμάτων, το πέρασμα του χρόνου και τη ροή της ζωής. Μερικά δείγματα:

> *Τὸ ἀκαριαῖον οὖν τοῦτο τοῦ χρόνου κατὰ φύσιν διελθεῖν καὶ ἵλεων καταλῦσαι, ὡς ἂν εἰ ἐλαία πέπειρος γενομένη ἔπιπτεν εὐφημοῦσα τὴν ἐνεγκοῦσαν καὶ χάριν εἰδυῖα τῷ φύσαντι δένδρῳ.* (4.49)
> *Ὅσοι μὲν πολυύμνητοι γενόμενοι ἤδη λήθῃ παραδέδονται· ὅσοι δὲ τούτους ὑμνήσαντες πάλαι ἐκποδών.* (7.6)
> *Ἕκαστον πρός τι γέγονεν, ἵππος, ἄμπελος. Τί θαυμάζεις; καὶ ὁ ἥλιος, ἐρεῖ, πρός τι ἔτι γέγονεν καὶ οἱ λοιποὶ θεοί.* (8.19)

Ο Μάρκος χρησιμοποίησε τη Στωική φιλοσοφία μάλλον ως ένα σύστημα που ξεκίνησε να το επεκτείνει. Τα γραπτά του κάποτε είναι λίγο περισσότερο από σημειώσεις και συμβατικά ηθικά αισθήματα. Αλλά τις περισσότερες φορές ο αναγνώστης έχει συνείδηση μιας ισχυράς και συμπαθητικής προσωπικότητας.

Πριν περατώσουμε τη σύντομη αυτή πραγμάτευση των Στωικών, κάτι πρέπει να λεχθεί για τους τρόπους με τους οποίους επηρέασαν τη θεωρία της λογοτεχνίας. Κάτω από το γενικό τίτλο της 'διαλεκτικής' συμπεριλάμβαναν τη θεωρητική μελέτη της γλώσσας και, ιδιαίτερα, της γραμματικής (Διογ. Λαέρτ. 7.43-4, 55-62). Η ανάλυσή τους των χρόνων, της κλίσης ονομάτων και επιθέτων, και μερών του λόγου ήταν ίσως το πιο μεγάλο επίτευγμα της ελληνικής γραμματικής. Μεγάλο μέρος της πίστης για το έργο αυτό οφείλεται στον Διογένη το Βαβυλώνιο, και η Στωική επίδραση στο παλαιότερο γραμματικό εγχειρίδιο, που σώζεται από τον Διονύσιο το Θράκα (δεύτερος αιώνας π.Χ.), είναι πολύ ισχυρή[1]. Τα ονόματα που χρησιμοποιούμε ακόμη για τους χρόνους και τις πτώσεις είναι κατά ένα μεγάλο μέρος τα λατινικά ισοδύναμα

1. Pfeiffer 270.

των όρων που επινόησαν οι Στωικοί. Δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι καθιέρωσαν τις βασικές αρχές της παραδοσιακής περιγραφικής γραμματικής.

Οι Στωικοί όρισαν τη ρητορική ως '*ἐπιστήμην... τοῦ εὖ λέγειν περὶ τῶν ἐν διεξόδῳ λόγων* (= εκφρασμένων σε διηγηματική μορφή) (Διογ. Λαέρτ. 7.42). Οι κύριες γραμμές αφετηρίας του συστήματός τους φαίνονται να έχουν κληρονομηθεί από τον Θεόφραστο[1], αλλά οι Στωικοί πρόσθεσαν τη 'συντομία' ως την πέμπτη αρετή του καλού ύφους, και η ερμηνεία τους της 'διακόσμησης' (= κατασκευῆς) ήταν μάλλον η αποφυγή της τετριμμένης γλώσσας παρά η εκλέπτυνση ή τα σχήματα. Ως ρήτορες οι Στωικοί ενδιαφέρονταν μάλλον για την απλή αλήθεια της υπόθεσης παρά για τη διέγερση των συναισθημάτων των ακροατών τους[2]. Αλλά δεν αγνόησαν τα υφολογικά· ο κατάλογος των 'τρόπων' που βρίσκουμε στους Ρωμαίους συγγραφείς στη ρητορική πιθανώς βασιζόταν πάνω στο δικό τους έργο[3].

4. ΣΚΕΠΤΙΚΟΙ, ΚΥΝΙΚΟΙ, ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ ΦΙΛΟΣΟΦΟΙ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ

Όπως η φιλοσοφία των Στωικών και του Επίκουρου, η φιλοσοφία των Σκεπτικών ήταν μια εξέλιξη του ελληνιστικού κόσμου. Όπως ήδη έχει αναφερθεί (σ. 814), η Πλατωνική Ακαδημία υιοθέτησε τον Σκεπτικισμό από την εποχή του Αρκεσίλαου τον τρίτο αιώνα π.Χ. και συνέχισε με τον τρόπο αυτό για τα επόμενα διακόσια χρόνια. Αλλά ο Αρκεσίλαος και οι διάδοχοί του δεν ήταν οι πρώτοι Έλληνες φιλόσοφοι που υποστήριξαν τον Σκεπτικισμό, μολονότι μπορεί να ήταν οι πρώτοι που άσκησαν αυστηρή κριτική όλων των δογματικών αξιώσεων για βεβαιότητα. Πόσο τους προκατέλαβε ή τους επηρέασε ο Πύρρων από την Ήλιδα (γεννήθηκε το 365 π.Χ. περίπου) είναι ένα ζήτημα στο οποίο δεν μπορεί να δοθεί απάντηση με οποιαδήποτε ακρίβεια[4]. Ο Σκεπτικισμός του Πύρρωνα ήταν ίσως πιο πολύ ένα μέσο για την επίτευξη αταραξίας παρά μια θεωρητική κριτική θετικιστικής φιλοσοφίας. Είναι δύσκολο να διακρίνουμε τη δική του θέση από εκείνη των μεταγενέστερων Πυρρωνείων, των οποίων η μεθοδολογία καταγράφεται λεπτομερώς από τον Σέξτο Εμπειρικό. Αν και όχι πρωτότυπος στοχαστής, ο Σέξτος είναι πολύτιμη και ακόμη σχετικά παραμελημένη πηγή πληροφόρησης για την ελληνιστική φιλοσοφία. Τα κύρια χαρακτηριστικά του έργου του είναι επιχειρήματα υπέρ του Σκεπτικισμού, και κριτική των απόψεων άλλων φιλοσόφων από την πλευρά των

1. Kennedy (1963) 293-5. 2. Kennedy (1963) 291-3
3. Barwick (1957) 89 κ.ε.
4. Ο βίος του Πύρρωνα από τον Διογένη Λαέρτιο (9.61-108) ενσωματώνει αναμφίβολα πολύ υλικό από τον μεταγενέστερο Πυρρωνισμό. Για μια σύντομη επισκόπηση των μαρτυριών, που περιλαμβάνουν αναφορές σε νεότερες συζητήσεις, πβ. Long (1974) 75-88.

Σκεπτικών. Κάνει μικρή προσπάθεια για δημιουργία λογοτεχνικών σχημάτων, που θα ήταν εντελώς ασυμβίβαστα με το τεχνικό λεξιλόγιο και τη λογική δομή του έργου του[1].

Ωστόσο, κάτι από τη φιλοσοφία του Πύρρωνα μπορεί να ανακτηθεί από τα αποσπάσματα του Τίμωνα από τον Φλειούντα. Ο Τίμων (περ. 320-230), που δεν πρέπει να συγχέεται με τον μισάνθρωπο, ήταν πολύ καλά γνωστός στην αρχαιότητα για τους *Σίλλους*, 'στίχοι που αλλοιθωρίζουν', ένα εξάμετρο ποίημα σε τρία βιβλία που σατίριζαν ολόκληρη τη σειρά των 'δογματικών' φιλοσόφων από τον Θαλή ως τους Στωικούς, Επικούρειους, και Ακαδημεικούς των ημερών του. Το ποίημα είχε ένα ψευτοηρωικό ύφος, με εκτεταμένη παρωδία του Ομήρου, και συμπεριλάμβανε φιλοσόφους που μάχονταν ο ένας τον άλλο με λόγια (βιβλίο 1, γραμμένο αφηγηματικά) και ίσως ένα ταξίδι στον Κάτω Κόσμο (βιβλίο 2, γραμμένο διαλογικά), με πρότυπο το λ της *Οδύσσειας*, όπου ο Τίμων, με την καθοδήγηση του Ξενοφάνη, θέτει ερωτήσεις σ' αυτόν για τις σκιές των φιλοσόφων. Οι αμφιβολίες του Ξενοφάνη για την ανθρώπινη γνώση ερμηνεύτηκαν από τους μεταγενέστερους συγγραφείς ως η αρχή του φιλοσοφικού σκεπτικισμού (βλ. σ. 329 κ.ε.). Αυτό εξηγεί την ευνοϊκή θέση που κατέχει, μαζί με τον Πύρρωνα, στο έργο του Τίμωνα. Με το γεγονός ότι ακολούθησε τον Ξενοφάνη, τον πρώτο συγγραφέα *Σίλλων*, ο Τίμων υποδήλωσε την πίστη του στον προκάτοχό του.

Ένα άλλο ποίημα από τον Τίμωνα με τον τίτλο *Ινδαλμοί* (= Εικόνες) ίσως ήταν στραμμένο στην απατηλή φύση της γνώσης. Στο έργο αυτό, που ήταν γραμμένο σε ελεγειακό μέτρο, και στα άλλα του γραπτά, που περιελάμβαναν πεζά δοκίμια και δράμα, μπορεί να υποτεθεί ότι ο Τίμων δημοσιοποίησε τη φιλοσοφία του Πύρρωνα. Ο συνδυασμός ειρωνείας ή σάτιρας και λαϊκής φιλοσοφίας ήταν χαρακτηριστικό της κυνικής λογοτεχνίας, και ο Πύρρων, όπως και ο Τίμων, έχει κάποια συγγένεια με τους Κυνικούς.

Οι Κυνικοί ποτέ δεν αποτελούσαν φιλοσοφική σχολή σε οποιαδήποτε επίσημη έννοια. Αλλά έχουν κάποια λογοτεχνική σημασία, ιδιαίτερα για την επίδρασή τους στη μορφή και το ηθικολόγο στοιχείο της ρωμαϊκής σάτιρας. Οι αρχές της κυνικής φιλοσοφίας οδηγούν πίσω στον Διογένη από τη Σινώπη, σύγχρονο του Αριστοτέλη. Ο Διογένης είναι μια μορφή που τόσο γρήγορα παρακίνησε θρύλους και απόκρυφα ανέκδοτα, ώστε η δική του ζωή και τα επιτεύγματά του δεν μπορούν να προσδιοριστούν με οποιοδήποτε μέτρο ακριβείας. Αν έγραψε τους διαλόγους και τις τραγωδίες που του αποδόθηκαν (Διογ. Λαέρτ. 6.80), δεν γνωρίζουμε τίποτε για το περιεχόμενό τους. Αλλά

1. Ο Janáček (1948) σημείωσε μερικές ενδιαφέρουσες υφολογικές διαφορές ανάμεσα στις *Πυρρωνείους υποτυπώσεις* και *Προς μαθηματικούς*. Το τελευταίο έργο έχει πιο πλούσιο λεξιλόγιο κι ένα πιο ανεπτυγμένο περιοδικό ύφος.

είναι ασφαλές να πούμε ότι άσκησε εξαιρετική επίδραση στους συγχρόνους του. Οι εκκεντρικές του πράξεις ήταν υπολογισμένες για να προκαλέσουν αίσθηση και να διεγείρουν τους ανθρώπους από την αυτάρεσκη αποδοχή των συμβατικών στάσεων. Ο Διογένης φαίνεται ότι ήταν στην ουσία φλογερός κήρυκας ενός ύφους ζωής που αγνοούσε τον πλούτο, την κοινωνική θέση και άλλα συμβατικά αγαθά. Ό,τι είχε γι' αυτόν σημασία ήταν μονάχα ένα πράγμα, η κατάλληλη χρήση του ανθρώπινου λογικού, και το άκαμπτο δίλημμα 'Λογικό ή σκοινί', αντικαθρεφτίζει ίσως την οξεία και αξιομνημόνευτη φύση του δικού του λόγου[1].

Με τη διδασκαλία και το παράδειγμά του ο Διογένης προσήλκυσε οπαδούς, ο πιο σημαντικός από τους οποίους ήταν ο Κράτης ο Θηβαίος (περ. 365-285). Όπως ο Διογένης, αφιερώθηκε σε μια ζωή αυστηρής απλότητας και η επιρροή που άσκησε στον Ζήνωνα τον Κιτιέα λέει πολλά για την ηθική του ακεραιότητα. Η φιλοσοφία των Κυνικών εύκολα εκφυλίστηκε σε μια λατρεία της φτώχειας, σε ηθικό ποζάρισμα και ανειλικρινή επιδειξιομανία, αλλά οι καλύτεροί της επαγγελματίες ήταν στην αρχαιότητα το πιο κοντινό πράγμα στους επαίτες καλόγερους.

Ο Κράτης εκλαΐκευσε τις αρχές του Διογένη σε σύντομα ελεγειακά ποιήματα που λέγονταν *Παίγνια.* Εξέφραζαν σοβαρές ηθικές απόψεις μ' ένα ζωηρό και σατιρικό ύφος, υπογραμμίζοντας την αξία της απλής ενάρετης ζωής αντιθέτοντάς την με την πολυτέλεια. Αυτό έγινε το συνηθισμένο θέμα της κυνικής λογοτεχνίας. Ο Κράτης φαίνεται ότι προσάρμοσε γρήγορα ή παρώδησε το έργο ονομαστών ποιητών συμπεριλαμβανομένου του Ομήρου (πβ. απ. 6) κι έγραψε επίσης τραγωδίες, από τις οποίες σώζονται δύο αποσπάσματα. Ένα απ' αυτά εκφράζει με σατιρικό τρόπο την αντίθεση ανάμεσα στην υψηλή αξία που οι άνθρωποι αποδίδουν στους μαγείρους, τους κόλακες και τους προαγωγούς και τη μικρή εκτίμηση που απολάμβαναν οι γιατροί, οι σύμβουλοι και οι φιλόσοφοι (απ. 13). Το άλλο λέει ότι αν η πείνα και ο χρόνος δεν μπορούν να θέσουν τέρμα στο ερωτικό πάθος, ένας άνθρωπος μπορεί πάντοτε να κρεμαστεί (απ.14).

Τον τρίτο αιώνα π.Χ. υπήρχαν άλλοι κυνικοί ποιητές. Ο Κερκίδας από τη Μεγαλόπολη εξέφρασε ηθικά συναισθήματα στους *Μελιάμβους.* Αυτοί ήταν σύντομα λυρικά ποιήματα το περιεχόμενο των οποίων ήταν συνδιαλεκτικό και σατιρικό[2]. Τα αποσπάσματα είναι αρκετά ουσιαστικά για να δώσουν

1. Ακόμα κι αν κανένα από τα ρητά που αποδίδονται στον Διογένη (Διογ. Λαέρτ. 6. 22-80) δεν είναι γνήσιο, πράγμα απίθανο, σπάνια αποτελούν κοινοτοπία και χρησιμεύουν για να εξηγούν με παραδείγματα τη ζωηράδα του Κυνικού πνεύματος.

2. Powell-Barber (1921) 4 κ.ε.

μια ιδέα του ύφους του Κερκίδα και του περιεχομένου τους. Ισχυριζόταν ότι η άνιση κατανομή του πλούτου μας κάνει να αμφιβάλλουμε για τη θεία πρόνοια (απ.1a) και προσάρμοσε ή διαστρέβλωσε πολύ γνωστά χωρία από τους παραδοσιακούς ποιητές. Το απ. 3 είναι αυτοβιογραφικό και εκφράζει ηρεμία στη γεροντική ηλικία. Αναφέρεται επίσης ονομαστικά στον Ζήνωνα τον Κιτιέα, και στον Σφαίρο, έναν άλλο σύγχρονο Στωικό. Η διάλεκτος των *Μελιάμβων* είναι λογοτεχνική δωρική, και περιέχει πολλές νέες λέξεις, ιδιαίτερα σύνθετα επίθετα.

Η πιο πρώιμη κυνική λογοτεχνία που γνωρίζουμε γράφτηκε σε στίχους. Αλλά η λογοτεχνική μορφή που συνδέεται κυρίως με τους Κυνικούς είναι η *διατριβή*. Ο όρος δεν έχει υποτιμητική σημασία στα Ελληνικά· η αρχική του σημασία είναι πέρασμα του χρόνου, και ήδη από την εποχή του Πλάτωνα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για ένα λόγο ή μια διάλεξη. Οι Στωικοί, ο Ζήνων και ο Κλεάνθης, έγραψαν έργα με τον τίτλο αυτό και μπορούμε να υποθέσουμε ότι αυτά ήταν σύντομες ηθικές ομιλίες. Αλλά τα στωικά δείγματα του είδους που σώζονται, οι διατριβές του Επίκτητου που καταγράφτηκαν από τον Αρριανό (βλ. παραπάνω, σ. 829), επηρεάστηκαν από την κυνική διατριβή, που ίσως αναπτύχθηκε πρώτα από ένα νεότερο σύγχρονο του Ζήνωνα, τον Βίωνα τον Βορυσθενίτη. Μια ιδέα της μορφής και του περιεχομένου των διατριβών του Βίωνα μπορεί να ανακτηθεί με το διάβασμα ενός άλλου κυνικού συγγραφέα, του Τέλητα, που ίσως έζησε στο δεύτερο μέρος του τρίτου αιώνα.

Ο Τέλης άντλησε πολύ από άλλους συγγραφείς, ιδιαίτερα τον Βίωνα, στον οποίο αναφέρεται συχνά. Τα θέματα των διατριβών του είναι τυπικά κυνικά θέματα -αυτάρκεια, ελευθερία από τις συναισθηματικές διαταραχές, η υποτίμηση της ηδονής. Το ύφος είναι απλό και τα ηθικά σημεία εκθέτονται καθαρά, αλλά ο Τέλης δεν έχει το πνεύμα και την οξύνοια για τα οποία ήταν κυρίως γνωστός ο Βίων (Διογ. Λαέρτ. 4.46-54). Ο Οράτιος αναφέρεται στη σάτιρα όταν μιλά για 'έναν άνθρωπο που του αρέσουν οι λόγοι (sermones) του Βίωνα και ο σαρκασμός' (*Epist.* 2.2.60). Ακόμη πιο σημαντικός για τη ρωμαϊκή σάτιρα ήταν ο Μένιππος από τα Γάδαρα, ένας άλλος Κυνικός συγγραφέας του τρίτου αιώνα π.Χ. Ο Διογένης Λαέρτιος λέει ότι στερούνταν ολότελα 'σοβαρότητας' (6.99), αλλά τον θεωρούσαν γενικά ως αντιπροσωπευτικό τύπο του *σπουδογελοίου* 'σοβαρότητας που συνδυάζεται με γέλιο' (Στράβ. 16.2.29). Οι τίτλοι των έργων του Μενίππου δείχνουν ότι η διακωμώδηση των άλλων φιλοσόφων ήταν ένα από τα θέματά του, στο οποίο πολύ αργότερα τον ακολούθησε ο Λουκιανός. Στο έργο του ο πεζός λόγος εναλλασσόταν με στίχους και ως προς τη μορφή έγινε το πρότυπο για τις *Saturae Menippeae* του Βάρρωνα, το *Σατυρικό* [= Σατιρικό] *(Satyricon)* του Πετρώνιου, και την *Αποκολοκύνθωση* του Σενέκα.

Νέες σημαντικές εξελίξεις στη φιλοσοφία των Στωικών, του Επίκουρου και των Σκεπτικών, τα τρία συστήματα σκέψης που εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στον πρώιμο ελληνιστικό κόσμο, φαίνονται να φτάνουν στο τέλος με την αρχή της χριστιανικής εποχής. Στα Ελληνικά το φιλοσοφικό γράψιμο πάνω σ' αυτά τα θέματα συνέχισε για τα επόμενα διακόσια χρόνια, αλλά υπάρχουν άλλα γνωρίσματα της ελληνικής φιλοσοφίας την εποχή αυτή που απαιτούν μια σύντομη μνεία. Πρώτα, ήταν μια εποχή που από μερικές απόψεις μάλλον κοιτούσε πίσω παρά προς τα εμπρός, κι αυτό υποδεικνύεται με τη δημοτικότητα εγχειριδίων που κατέγραφαν τις κυριότερες τάσεις των διαφόρων φιλοσόφων. Οι δύο πιο αξιοσημείωτοι από τέτοιους συμπιλητές είναι ο Άρειος Δίδυμος (1ος αιώνας π.Χ.) και ο Αέτιος (1ος-2ος αιώνας μ.Χ.) από το έργο του οποίου πάρθηκαν αποσπάσματα από το συγγραφέα της *Επιτομής* που αποδίδεται στον Πλούταρχο και από τον Ιωάννη Στοβαίο (5ος αιώνας μ.Χ.). Έτσι από τρίτο χέρι μπορούμε να ανακτήσουμε πολλές γενικές γραμμές θέσεων που πάρθηκαν από ελληνιστικούς και προηγούμενους φιλοσόφους που το δικό τους έργο έχει χαθεί.

Κατά δεύτερο λόγο, ήταν αιώνας εκλεκτισμού. Οι φιλόσοφοι δέχονταν δάνεια και υιοθετούσαν απόψεις αντιπάλων σχολών, και τα διακριτικά σημεία ανάμεσα στους Στωικούς, Πλατωνιστές και Περιπατητικούς έτειναν να θολώσουν. Ένας από τους πιο αξιόλογους από τέτοιους εκλεκτικούς ήταν ο Φίλων από την Αλεξάνδρεια, ένας Ιουδαίος που αντιπροσωπεύει την αποκορύφωση μιας μακράς παράδοσης ιουδαϊκής μάθησης στην Αλεξάνδρεια. Οι αλεξανδρινοί Εβραίοι μιλούσαν Ελληνικά αλλά διατηρούσαν στενούς δεσμούς με την Παλαιστίνη. Στα άφθονα συγγράμματα του Φίλωνα είμαστε μάρτυρες μιας ασυνήθιστης σύνθεσης ελληνικών φιλοσοφικών εννοιών και του Ιουδαϊσμού. Ο Φίλων δεν ήταν ένας χρήστης της ελληνικής φιλοσοφίας χωρίς κριτικές ικανότητες. Η χρήση του του όρου *Λόγος*, για παράδειγμα, μολονότι επηρεασμένη από τους Στωικούς, αναφέρεται στον 'ασώματο' νου του θεού, ενώ ο στωικός *Λόγος* ήταν σωματικός. Για τον Φίλωνα η ελληνική φιλοσοφία προμήθευε το μέσο για να ερμηνεύσει γεγονότα και πρόσωπα από τις γραφές με αλληγορικό τρόπο. Η μέθοδος αυτή της ερμηνείας χρησιμοποιούνταν συνεχώς απ' αυτόν: έτσι εξηγεί τη δημιουργία του κόσμου με τους όρους του Πλατωνικού *Τίμαιου* και αξιώνει ότι αυτό ήταν ό,τι πραγματικά εννοούσε ο Μωυσής. Ο Φίλων χρησιμοποίησε μεγάλο μέρος από τη συνηθισμένη φιλοσοφική ορολογία του καιρού του και ήταν πλήρως ενήμερος ενός μεγάλου αποθέματος των ελληνικών φιλοσοφικών συγγραμμάτων.

Τέλος, ήταν μια εποχή που ήταν ευεπίδεκτη στη 'γνωστική λογοτεχνία', στις πνευματικές αυθεντίες και την ανύψωση του νου πάνω από το σώμα. Αυτά είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά του Νεοπυθαγορισμού, μιας σχο-

λής σκέψης που είναι διαβόητα δύσκολη να οριστεί ακριβώς. Ήδη από τον τρίτο αιώνα π.Χ. υπήρχε μια παράδοση 'Πυθαγόρειων συγγραμμάτων', που συνθέτονταν σε λογοτεχνική δωρική διάλεκτο, η οποία σκόπευε να καταγράψει τη ζωή και τα δόγματα του Πυθαγόρα κι ακόμα περιελάμβανε πλαστά έργα κάτω από το όνομά του[1]. Ο σύνδεσμος ανάμεσα σε τέτοια απόκρυφα και την πυθαγορική αναγέννηση (Νεοπυθαγορισμός) του πρώτου αιώνα π.Χ. δεν είναι καθόλου φανερός. Στις αρχές του ο Νεοπυθαγορισμός ανήκει περισσότερο στη θρησκεία και τον αποκρυφισμό παρά στη φιλοσοφία. Αλλά σε συνάρτηση με την αναγέννηση του ενδιαφέροντος στους διαλόγους του Πλάτωνα, ιδιαίτερα του *Τίμαιου*, βοήθησε να ετοιμαστεί ο δρόμος για τον τελευταίο Έλληνα φιλόσοφο εξαιρετικής σημασίας, τον Πλωτίνο.

Η φιλοσοφία του Πλωτίνου φαινομενικά είναι μια ερμηνεία του Πλάτωνα. Αλλά αν τα συγγράμματα του Πλάτωνα ήταν η κύρια έμπνευσή του, ο Πλωτίνος, όπως οι άμεσοι προκάτοχοι και διάδοχοί του, ενσωμάτωσε ιδέες από τους Στωικούς και τους Περιπατητικούς. Η φιλοσοφία του είναι μια 'περιεκτική σύνθεση'[2] κι όμως ταυτόχρονα μια πολύ ατομική αναπαράσταση της πραγματικότητας και της θέσης του ανθρώπου στον κόσμο. Ο Πλωτίνος είναι μαζί ένας ορθολογικός και θρησκευτικός ή μυστικός στοχαστής, και ο συνδυασμός των δύο αυτών στάσεων του νου, που τόσο συχνά αντιτίθενται η μία με την άλλη, δίνει στα γραπτά του μια παράξενα καθολική έλξη. Εκφράζουν μιαν έντονη πνευματική ενόραση, που μπορεί να την εκτιμήσει κανείς σε πολλά επίπεδα, ηθικά, θρησκευτικά, διανοητικά και αισθητικά, αλλά που στην ουσία είναι μια ενοποιημένη σύλληψη όλων των πραγμάτων ως 'απορροών' από μία απλή άυλη δύναμη που ξεπερνά με τέτοιο τρόπο το καθετί ώστε δεν είναι δυνατό να περιγραφεί.

Το σύγγραμμα του Πλωτίνου *Εννεάδες* είναι μια σειρά από σύντομα δοκίμια στα οποία παρουσιάζει τη φιλοσοφία του μέσα από την έρευνα ειδικών θεμάτων, π.χ. *Περί κινήσεως ουρανού, Περί ειμαρμένης, Περί αιώνος* (= αιωνιότητας) *και χρόνου*. Το σημείο εκκίνησής τους είναι συχνά, όπως στον Αριστοτέλη, ένα πρόβλημα που χρειάζεται λύση (*άπορία*) ή οι γνώμες που άλλοι, ιδιαίτερα ο Πλάτων, είχαν υιοθετήσει. Ο Πλωτίνος έγραψε για το δικό του φιλοσοφικό κύκλο, και η τακτοποίηση του έργου του σήμερα οφείλεται στο μαθητή του Πορφύριο. Ο τίτλος *Εννεάδες* σημαίνει 'συλλογές από εννέα', και ο Πορφύριος έδωσε αυτό το σχήμα στο έργο του Πλωτίνου τακτοποιώντας τα γραπτά του σε έξι βιβλία που το καθένα περιέχει εννέα δοκίμια. Αυτή η κατάταξη δεν ανταποκρίνεται με κανέναν τρόπο στη χρονολόγηση του έργου του Πλωτίνου, που ο Πορφύριος κατέγραψε στο *Βίο του Πλωτίνου*

1. Για τις μαρτυρίες και τη συζήτηση πβ. Thesleff (1961 και 1965) και Burkert (1961).
2. Dodds, *OCD* 727.

(4-6). Η κατάταξη του Πορφυρίου είναι σε γενικές γραμμές εννοιολογική: ανθρώπινη φύση, ηθική και αισθητική αποτελούν αντικείμενο πραγμάτευσης στην *Ενν.* 1, φυσική και κοσμολογία στις Ενν. 2 και 3, ψυχολογία στην *Ενν.* 4 και λογική και μεταφυσική στις *Ενν.* 5 και 6. Αλλά η κάθε Εννεάδα περιέχει θέματα που ξεπερνούν τα όρια αυτά.

Ο Πλωτίνος είναι δύσκολος στο ύφος όπως και στη σκέψη. Ο τρόπος γραφής του είναι υπαινικτικός, κάποτε αυστηρά συμπυκνωμένος, και 'συχνά ανατανακλά την ακανόνιστη δομή των προφορικών δηλώσεων'[1]. Αλλά έχει μια αξιοσημείωτη ικανότητα να εκφράζει τη λαχτάρα του μυστικιστή να ξεφύγει από τη χρονικότητα κι όλους τους άλλους περιορισμούς της γήινης ύπαρξης. Να ένα δείγμα:

> *Τίς οὖν ὁ τρόπος; τίς μηχανή; πῶς τις θεάσηται κάλλος ἀμήχανον οἷον ἔνδον ἐν ἁγίοις ἱεροῖς μένον οὐδὲ προϊὸν εἰς τὸ ἔξω, ἵνα τις καὶ βέβηλος ἴδῃ; ἴτω δὴ καὶ συνεπέσθω εἰς τὸ εἴσω ὁ δυνάμενος ἔξω καταλιπὼν ὄψιν ὀμμάτων μηδ' ἐπιστρέφων αὑτὸν εἰς τὰς προτέρας ἀγλαΐας σωμάτων. ἰδόντα γὰρ δεῖ τὰ ἐν σώμασι καλὰ μήτοι προστρέχειν, ἀλλὰ γνόντας ὡς εἰσιν εἰκόνες καὶ ἴχνη καὶ σκιαὶ φεύγειν πρὸς ἐκεῖνο οὗ ταῦτα εἰκόνες... οὐ ποσὶ δεῖ διανύσαι· πανταχοῦ γὰρ φέρουσι πόδες ἐπὶ γῆν ἄλλην ἀπ' ἄλλης· οὐδέ σε δεῖ ἵππων ὄχημα ἤ τι θαλάττιον παρασκευάσαι, ἀλλὰ ταῦτα πάντα ἀφεῖναι δεῖ καὶ μὴ βλέπειν, ἀλλ' οἷον μύσαντα... ὄψιν ἄλλην ἀλλάξασθαι καὶ ἀνεγεῖραι, ἣν ἔχει μὲν πᾶς, χρῶνται δὲ ὀλίγοι. (Ενν. 1.6.8)*

1. Dodds *OCD* 847.

20
Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑΣ

1. Η ΠΡΩΙΜΗ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ: ΓΕΩΓΡΑΦΙΑ, ΙΣΤΟΡΙΑ, ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ.

Στράβων

Μετά την ήττα του Αντώνιου στο Άκτιο το 31 π.Χ. και την πτώση της Αλεξάνδρειας το επόμενο έτος, τα ανατολικά και τα δυτικά τμήματα της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας γρήγορα συνήλθαν από τη χωριστική τάση του εμφύλιου πολέμου της Ρώμης· και με την ενθάρρυνση του κληρονόμου του Καίσαρα, που γρήγορα θα ονομαζόταν Αύγουστος, ο ελληνορωμαϊκός πολιτισμός του Μεσογειακού κόσμου ανανεώθηκε. Αρκετοί από τους σπουδαιότερους Έλληνες συγγραφείς της εποχής του Αυγούστου πήγαν στη Ρώμη το έτος 30 π.Χ. ή λίγο αργότερα.

Ο γεωγράφος Στράβων ήλθε στη Ρώμη το 29 π.Χ. Αλλά ο Στράβων είχε μείνει εκεί και προηγουμένως. Ήδη πριν από τη δολοφονία του Καίσαρα είχε εγκαταλείψει την ιδιαίτερη πατρίδα του στη Μικρά Ασία για να επισκεφθεί τη Ρώμη· και γι' αυτόν, όπως και γι' άλλους Έλληνες ανθρώπους των γραμμάτων της εποχής του Αυγούστου, οι Ρωμαίοι επρόκειτο να γίνουν οι κυριότεροί του προστάτες. Πήγε στην Αίγυπτο στην ακολουθία του επάρχου Αίλιου Γάλλου, και πολλά χρόνια αργότερα η άνοδος στο θρόνο του αυτοκράτορα Τιβερίου ήταν αυτή που παρακίνησε τον Στράβωνα, για λόγους ακόμη σκοτεινούς, σε μια νέα έκρηξη δραστηριότητας. Μολονότι ο Στράβων καυχιέται κάπου ότι ταξίδεψε ευρύτατα, από τη Μαύρη θάλασσα ως την Αιθιοπία κι από την Αρμενία ως την Ετρουρία, φαίνεται ότι δεν έκανε τίποτα παραπάνω από το να πάει από το ένα μέρος στο άλλο χωρίς να κάνει ιδιαίτερες παρατηρήσεις στο δρόμο του. Αποκαλύπτει ότι σταμάτησε στο νησί της Γυάρου κοντά στην ακτή της Ελλάδας, αλλά δεν φαίνεται να επισκέφθηκε την Αθήνα. Ο Στράβων ήταν επιστήμονας ως τα μύχια της καρδιάς του, αλλά αντλούσε το υλικό του από βιβλία.

Το πρώτο δημοσίευμα του γεωγράφου ήταν ένα έργο ιστορίας, τα *Ιστορικά υπομνήματα*, που τώρα χάθηκαν. Τα υπομνήματα ήταν ένα είδος γενικής ιστορίας χωρίς ισορροπία. Κατελάμβαναν σαράντα επτά βιβλία, από τα οποία όλα εκτός από τα πρώτα τέσσερα ασχολούνταν με την περίοδο μετά τον Πολύβιο. Μια από τις πηγές του Στράβωνα ήταν ο σύγχρονός του Τιμαγένης από την Αλεξάνδρεια, που πρέπει μόλις να είχε συμπληρώσει τη δική του ιστορία. Έχει κανείς την εντύπωση ότι ο Στράβων, όπως ο Διονύσιος, ο Τιμαγένης, ο Νικόλαος ο Δαμασκηνός, και αναμφίβολα άλλοι Έλληνες συγγραφείς, επωφελήθηκε από την ειρήνη του Αυγούστου για να γράψει ιστορία για τη νέα γενιά των Ελλήνων, που μπορεί ακόμη να είχαν εκπλαγεί από την ταχύτητα με την οποία η παλιά τάξη είχε αλλάξει. Όπως και ο Διονύσιος, ο Στράβων είχε στο νου του μορφωμένους αναγνώστες, τόσο Ρωμαίους όσο και Έλληνες. Στον πρόλογο της *Γεωγραφίας* του (*Γεωγραφικά*) σημειώνει ότι το νέο έργο βασίζεται σε αρχές που μπορούν να συγκριθούν μ' εκείνες των *Υπομνημάτων* –ηθική και πολιτική χρησιμότητα– και απευθύνεται στην ίδια τάξη αναγνωστών, ιδιαίτερα αυτών που είναι σε υψηλές θέσεις (*τοὺς ἐν ταῖς ὑπεροχαῖς*).

Ο Στράβων αποκαλεί τη *Γεωγραφία* του *κολοσσουργία*, ένα 'κολοσσιαίο έργο' και ζητά να κριθεί όμοια μ' ένα κολοσσιαίο άγαλμα, όχι στις λεπτομέρειες, αλλά αποβλέποντας στο συνολικό αποτέλεσμα. Είναι μια παράξενη παράκληση για ένα βιβλίο που ουσιαστικά είναι μια συλλογή λεπτομερειών και του λείπει οποιαδήποτε αξιόλογη αρμονία στη δομή. Ωστόσο αν κρίνουμε από τα πρώτα βιβλία, με την άφθονη παράθεση λογοτεχνίας (ιδιαίτερα από τον Όμηρο) και την πολεμική τους (ιδιαίτερα εναντίον του Ερατοσθένη), η αρχική σύλληψη της Γεωγραφίας ήταν σημαντικά πιο παράτολμη απ' ό,τι έγινε αργότερα. Ο Στράβων προφανώς δούλεψε για το σκοπό αυτό ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, ίσως από τα μέσα της δεκαετίας του είκοσι ως το 2 π.Χ. περίπου. Τότε, μυστηριωδώς, σταμάτησε το έργο, αφήνοντας άθικτες παρατηρήσεις που δεν ήταν πια αληθινές μετά τη χρονολογία εκείνη. Μια ομάδα αναφορών στα πρώιμα χρόνια της βασιλείας του Τιβέριου δείχνει ανανέωση της συγγραφής κάτω από την έμπνευση του νέου καθεστώτος. Οι μεγάλες φιλοδοξίες του προλόγου του Στράβωνα κατά κάποιο τρόπο δεν πραγματοποιήθηκαν.

Αν και ο Όμηρος δεν μπορούσε να θεωρηθεί αξιόπιστη πηγή για τη γεωγραφία, η εμπιστοσύνη του Στράβωνα σ' αυτόν είναι χαρακτηριστική της γενικής του προτίμησης σε γραπτές μαρτυρίες. Αυτό συμβαίνει ακόμα και για περιοχές που πραγματικά είχε δει ο ίδιος. Ωστόσο, μια τέτοια μέθοδος δεν είναι ασυνήθιστη στην αρχαιότητα. Ο Σαλλούστιος, για παράδειγμα, στη γενιά πριν από τον Στράβωνα είχε κάνει ακριβώς το ίδιο γράφοντας για τη

Βόρεια Αφρική, όπου είχε υπηρετήσει υπό τον Καίσαρα. Μόνο στην έκθεσή του για την Αίγυπτο ο Στράβων αντλεί διεξοδικά από τις δικές του εμπειρίες, κι αυτό μάλλον εντάσσεται στην έκφραση εκτίμησης στον προστάτη του και διοικητή Αίλιο Γάλλο, όπως επίσης και μια εξήγηση της αποτυχίας της εκστρατείας του Γάλλου στη Σαουδική Αραβία.

Η ευρεία ανάγνωση του Στράβωνα και το βαθύ του ενδιαφέρον για την ιστορία, όπως και οι βιαστικοί υπαινιγμοί σε σύγχρονους λαούς και γεγονότα, κάνουν τη *Γεωγραφία* του ένα πολύ πιο πολύτιμο ντοκουμέντο της ελληνικής κουλτούρας την εποχή του πρώιμου Πριγκιπάτου απ' ό,τι θα μπορούσε εκ πρώτης όψεως να φανταστεί κανείς. Τα διαβάσματά του εκτείνονται πολύ, πέρα από τα γραπτά των γεωγράφων· είχε σημαντικούς φίλους. Αν δεν είχε την πεποίθηση ότι η ιστορική γεωγραφία μπορούσε να είναι χρήσιμο εργαλείο για τους ηγέτες της εποχής του, το δικό του έργο μπορούσε να ήταν πολύ μονότονο.

Διονύσιος Αλικαρνασσέας

Ο Διονύσιος έφτασε στη Ρώμη περίπου το 30 π.Χ., όχι πολύ πριν από τον Στράβωνα. Καταγόταν από την Αλικαρνασσό, το σημερινό Bodrum στη δυτική ακτή της Μικράς Ασίας. Η εκπαίδευσή του στη ρητορική του έδωσε ένα μόνιμο μίσος για την ανθηρή και φουσκωμένη φλυαρία των καλουμένων Ασιανών ρητόρων, αλλά στους Ρωμαίους βρήκε αυτό που θεωρούσε σωτήρια εκτίμηση ενός πιο πειθαρχημένου ύφους. Στην πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας βρέθηκε σε ευχάριστους κύκλους άλλων εκπατρισμένων Ελλήνων και καλλιεργημένων Ρωμαίων που μιλούσαν Ελληνικά. Το περιβάλλον απελευθέρωσε την ενεργητικότητά του και έδωσε το υπόβαθρο για ολόκληρο το σωζόμενο έργο του.

Ο Διονύσιος ήταν και ρητοροδιδάσκαλος και ιστορικός. Είναι πρόδηλο ότι με την πρώτη ιδιότητά του δίδαξε νέους Ρωμαίους και συνέθεσε διδακτικές πραγματείες· ωστόσο δεν έκανε δημόσιες αγορεύσεις. Ως ιστορικός, υπηρέτησε τους προστάτες του, από τους οποίους ο Q. Aelius Tubero (ιστορικός και ο ίδιος) ήταν ο πιο αξιόλογος, και ερμήνευσε την άνοδο της Ρώμης σε ελληνικά ακροατήρια. Οι δύο όψεις της λογοτεχνικής δραστηριότητας του Διονυσίου ήταν συμπληρωματικές, αφού θεωρούσε το ιστορικό του έργο ως εξήγηση με παραδείγματα της ρητορικής του θεωρίας. Οι λεπτομερειακές του μελέτες για τους Έλληνες ρήτορες της κλασικής περιόδου μαζί με την προσεκτική ανάλυση της ιστορίας του Θουκυδίδη αποκαλύπτουν ένα συγγραφέα ασυνήθιστα προσεκτικό στην αλληλεπίδραση ανάμεσα στο ύφος και την ιστορία, καθώς και στους ανθρώπους που δημιούργησαν ιστορία και σ' αυτούς που την έγραψαν.

Στον πρόλογό του στα δοκίμια για τους κλασικούς ρήτορες ο Διονύσιος αποτίει ενθουσιώδη φόρο τιμής στους Ρωμαίους για την ενθάρρυνση της σαφήνειας και όχι της διθυραμβικής πρόζας των Ασιανών ρητόρων στη λογοτεχνία.

> Η αρχαία, συνετή Ρητορική έχει αποκατασταθεί στην προηγούμενή της δίκαιη θέση τιμής, ενώ η ανόητη νέα Ρητορική έχει περιοριστεί από την απόλαυση μιας τιμής που δεν της αξίζει και από το να διάγει στη χλιδή με τα ξένα αγαθά. Κι αυτό δεν είναι ίσως ο μόνος λόγος για έπαινο της παρούσης εποχής και των ανθρώπων που καθοδηγούν την παιδεία της ... αλλά εξίσου αξιοσύστατη είναι η ταχύτητα με την οποία κατόρθωσαν αυτή την αλλαγή και το μέτρο της βελτίωσης... Νομίζω ότι η αιτία και η αρχή αυτής της επανάστασης είναι η κατάκτηση του κόσμου από τη Ρώμη... Και αφού η μεγάλη αυτή επανάσταση πραγματοποιήθηκε σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα, δεν θα δοκίμαζα έκπληξη αν εκείνη η τρέλα για ένα ρητορικό ύφος δεν θα μπορούσε να επιζήσει πέρα από μια γενιά. (*Περί των αρχ. ρητ.* 2-3)

Αυτές οι παρατηρήσεις χρησιμεύουν ως εισαγωγή στις κριτικές μελέτες των αττικών προτύπων του τέταρτου αιώνα, Λυσία, Ισοκράτη, Ισαίου και Δημοσθένη. Ο Διονύσιος έκρινε ότι το έργο του θα ήταν χρήσιμο σε σπουδαστές πολιτικής φιλοσοφίας όχι λιγότερο από ό,τι σε σπουδαστές του ύφους. Παρά τις καλές του προθέσεις η παρουσίαση των ρητόρων είναι παρ' όλ' αυτά πολύ επιτηδευμένη εξαιτίας της ψυχρότητας της παραδοσιακής ρητορικής, ιδιαίτερα εξαιτίας της προκατάληψης για τη μίμηση. Είναι ίσως καλό για την υστεροφημία του το γεγονός ότι το προγενέστερο έργο του Διονυσίου για τη μίμηση έχει κατά ένα μεγάλο μέρος χαθεί.

Το δοκίμιο για τον Δημοσθένη προκαταλαμβάνει από μια σημαντική άποψη τα επόμενα και πιο ώριμα κριτικά έργα του Διονυσίου. Χρησιμοποιεί το διαφωτιστικό τέχνασμα της επαναδιατύπωσης προτάσεων για να διαφωτίσει σημεία του ύφους του πεζού λόγου. Στο δοκίμιο για τον Δημοσθένη ο Διονύσιος αναθεωρεί μιαν αδέξια πρόταση για να δείξει πώς θα έπρεπε να γραφεί. Στην πραγματεία του για τη σειρά των λέξεων (*Περί συνθέσεως ονομάτων*) χρησιμοποιεί το ίδιο τέχνασμα για να αποδείξει την τελειότητα ενός ιδιαίτερα λαμπρού χωρίου. Η χρήση από τον Διονύσιο της επαναδιατύπωσης ως αποτελεσματικού μέσου φιλολογικής κριτικής ξεπερνά προηγούμενα έργα του ίδιου είδους και μπορεί κάλλιστα να έχει επηρεάσει τον συγγραφέα του δοκιμίου *Περί ύψους* στο να κάνει όμοιες δοκιμές του πεζού λόγου του Δημοσθένη. Η δυσκολία της ανάγνωσης της πραγματείας του Διονυσίου για τη σειρά των λέξεων δεν πρέπει να συσκοτίζει το μέγεθος του επιτεύγματός του και την ευαισθησία της κριτικής του τέχνης. Η ευαίσθητη ανάλυση

των στίχων για τον Σίσυφο στην *Οδύσσεια* λ 593-6 είναι συναρπαστική και ευφυής. Ο Διονύσιος δίνει ιδιαίτερη προσοχή στον αντίκτυπο της ποσότητας των συλλαβών και το μήκος των λέξεων από κοινού με την έννοια που δίνουν οι λέξεις.

Οι απόψεις του Διονυσίου για τον Θουκυδίδη συχνά του προξένησαν κατακραυγή και χλευασμό, που σίγουρα δεν αξίζει. Είναι σημαντικό να θυμόμαστε ότι ο Θουκυδίδης θαυμαζόταν πολύ την εποχή του Διονυσίου, και ανάμεσα στους φιλολόγους της εποχής του Αυγούστου, με τους οποίους συναναστρεφόταν στη Ρώμη (πβ. *Περί Θουκ.* 2), υπήρχε αναπόφευκτα κάποια έλλειψη κριτικής ευθυκρισίας. Ο Διονύσιος πρόθυμα αναγνώρισε τον Θουκυδίδη ως τον μεγαλύτερο απ' όλους τους ιστορικούς (*τὸν ἁπάντων κράτιστον τῶν ἱστοριογράφων, Περί Θουκ.* 2)· δεν επιθυμούσε να μειώσει το ανάστημα του ιστορικού. Αλλά, σαν καλός ακαδημαϊκός, δεν το θεώρησε αταίριαστο να υποδείξει τα λάθη που παρατήρησε σ' ένα αριστούργημα. Ο νεότερος αναγνώστης φυσικά θα συμπαθεί περισσότερο την κριτική του Διονυσίου για τα συχνά απροσπέλαστα Ελληνικά του Θουκυδίδη παρά την άποψή του για την αναξιότητα του θέματος που ο Θουκυδίδης επέλεξε για την ιστορία του. Ωστόσο ακόμη και η δεύτερη κριτική είναι κατανοητή μέσα στο ρητορικό σύστημα από το οποίο ο Διονύσιος ποτέ γενικά δεν απελευθερώθηκε, και η πρώτη είναι απλά αληθινή. Η επίθεση του Διονυσίου στο ύφος του Πλάτωνα σε μια επιστολή του σε κάποιο Γν. Πομπήιο τον δείχνει να παίρνει μια εξίσου λογική θέση. Για παράδειγμα, για τον Θουκυδίδη παρατηρεί:

> Όσες φορές την (= ερμηνεία, δηλ. το ύφος) χρησιμοποιεί με μετριότητα που ελέγχεται, είναι (= ο Θουκ.) αξιοθαύμαστος και δεν μπορεί να συγκριθεί με κανέναν· αλλά όταν την χρησιμοποιεί με τρόπο υπερβολικό και χωρίς γούστο, χωρίς να ξεχωρίζει τις περιστάσεις ή να λαμβάνει υπόψη την ποιότητα, είναι άξιος μομφής. (*Περί Θουκ.* 51)

Για τον Πλάτωνα ο Διονύσιος είναι συγκριτικά ισορροπημένος:

> *Ἡ δὲ δὴ Πλατωνικὴ διάλεκτος βούλεται μὲν εἶναι καὶ αὐτὴ μῖγμα ἑκατέρου τῶν χαρακτήρων, τοῦ τε ὑψηλοῦ καὶ ἰσχνοῦ... πέφυκε δὲ οὐχ ὁμοίως πρὸς ἀμφοτέρους τοὺς χαρακτῆρας εὐτυχής... Μηδεὶς δέ με ταῦτα ἡγείσθω λέγειν ἁπάσης καταγινώσκοντα τῆς ἐγκατασκεύου καὶ ἐξηλλαγμένης λέξεως ᾗ κέχρηται Πλάτων (μὴ γὰρ οὕτω σκαιὸς γενοίμην ὥστε ταύτην τὴν δόξαν περὶ ἀνδρὸς τηλικούτου λαβεῖν), ἐπεὶ πολλὰ καὶ περὶ πολλῶν οἶδα μεγάλα καὶ θαυμαστὰ καὶ ἀπὸ τῆς ἄκρας δυνάμεως ἐξενηνεγμένα ὑπ' αὐτοῦ. (Προς Πομπ.* 758-61).

Ως κριτικός της λογοτεχνίας ο Διονύσιος δεν είναι καθόλου ευκαταφρόνητος.

Ως ιστορικός είναι άξιος σεβασμού για την επιμέλειά του στην έρευνα και την ευγλωττία του στην έκθεση. Η *Ρωμαϊκή αρχαιολογία* από την οποία σώζεται ακριβώς πάνω από το μισό, ανευρίσκει τα ίχνη της ανόδου της Ρώμης από τις αρχές ως τον Πρώτο Καρχηδονιακό πόλεμο. Η ιστορία ομολογουμένως είναι μεροληπτική: προοριζόταν να είναι η πρώτη πλήρης έκθεση της πρώιμης Ρώμης στα Ελληνικά, 'γιατί ως τώρα δεν έχει εμφανιστεί ακριβής ιστορία των Ρωμαίων γραμμένη στα Ελληνικά' (*Ρωμ. αρχ.* 1.54). Ο Διονύσιος υποστήριξε ότι οι Ρωμαίοι στην πραγματικότητα ήταν ελληνικής καταγωγής, και η άποψη ήταν προφανώς χρήσιμη αφού ενθάρρυνε καλή διάθεση στην ανατολή. Ο Διονύσιος επίσης απευθυνόταν στους μορφωμένους Ρωμαίους αναγνώστες, που μπορούσαν να διαβάσουν τον Fabius Pictor στα Ελληνικά και θα ευχαριστιούνταν από την έκθεση αυτή των προγόνων τους. Τέλος ο Διονύσιος είδε το έργο του ως μια έκφραση ευχαριστιών στην πόλη της Ρώμης για όλα τα πλεονεκτήματα που είχε δεχθεί εκεί. Η ιστορία του είναι ρητορική και κάποτε τετριμμένη, αλλά βασίζεται σε σημαντικές πηγές. Είναι χρήσιμο που, εκτός από τον Λίβιο, έχουμε και αυτήν. Ο Διονύσιος ξεπλήρωσε το χρέος του στους Ρωμαίους ωραία και με αξιοπρέπεια.

'ΛΟΓΓΙΝΟΣ' ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ

Χωρίς συζήτηση ο καλύτερος μεταγενέστερος κριτικός είναι ο άγνωστος συγγραφέας του *Περί ύψους*, ίσως του πρώτου αιώνα μ.Χ. Γράφοντας με φλογερή πεποίθηση και πλούσια ποικίλο ύφος και εικόνες -'ο ίδιος το μεγάλο Ύψος που σχεδιάζει' (Pope)- ο Λογγίνος[1] αντιβαίνει στις παραδοσιακές διακρίσεις είδους και ύφους για να αναλύσει και να δείξει πώς κι εμείς επίσης μπορούμε να πραγματοποιήσουμε μιαν ιδιαίτερη ποιότητα, ή *ύψος*:

> *ἀκρότης καὶ ἐξοχή τις λόγων τὰ ὕψη... οὐκ ἄλλοθεν ἢ ἐνθένδε ποθὲν ἐπρώτευσαν καὶ ταῖς ἑαυτῶν περιέβαλον εὐκλείαις τὸν αἰῶνα.* (1.3)

Είναι αυτό που καταξιώνει τη μεγάλη λογοτεχνία· το βρίσκει στον Όμηρο, Πλάτωνα, Δημοσθένη, ένα ερωτικό λυρικό ποίημα της Σαπφώς, τα Λατινικά του Κικέρωνα και –μοναδικό στην κριτική από ειδωλολάτρη– τη Δημιουργία στη Γένεση. Ό,τι ενώνει όλα τα παραδείγματα είναι ο αντίκτυπός τους, μια βίαιη συναισθηματική ανταπόκριση έκστασης: το ύψος δεν γοητεύει ή πείθει, αλλά καταπλήσσει, είναι μία ακαταμάχητη δύναμη που μας εξαναγκάζει να συμμεριστούμε την έμπνευση του συγγραφέα και να αισθανόμαστε ότι έχουμε δημιουργήσει ό,τι έχουμε μόνο ακούσει. Αυτό είναι ίσως η πρώτη αληθινά

1. Για το όνομα και την ταυτότητα βλ. Παράρτημα.

συναισθηματική θεωρία της λογοτεχνίας, αλλά δεν είναι ιμπρεσσιονισμός χωρίς κρίση: το ύψος πρέπει να κατακλύζει τον άνθρωπο με λογοτεχνική τάση και πείρα, να αντέχει στην επανειλημμένη εξονυχιστική έρευνα και να βρίσκει καθολική επιδοκιμασία, '*τὰ διὰ παντὸς ἀρέσκοντα καὶ πᾶσιν*' (7.4).

Ο Λογγίνος συνδυάζει αυτό το συναισθηματικό αποτέλεσμα με μια ηθική προσέγγιση. Το ύψος επιτυγχάνεται πρώτα και κύρια από την ευγένεια του νου, το ηθικό ανάστημα ή την περηφάνια. Η ουσιαστική απουσία του εξηγεί την παρακμή της λογοτεχνίας στις ημέρες του (44), η παρουσία του εγγυάται την επιτυχία: *ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα* 'μεγαλοπρέπεια είναι η απήχηση μεγάλης διάνοιας' (9.2). Παραδείγματα από τον Όμηρο είναι η σιωπή του Αίαντα στον Κάτω Κόσμο (Οδ. λ 563), η προσευχή του Αίαντα για φως όταν το σκοτάδι εμποδίζει τη μονομαχία: 'ας φωτίσει... κι ύστερα κατάστρεψέ μας αφού έτσι σου αρέσει' (*Ιλ.* Ρ 645-7), κι η μεγαλύτερη επειδή ηθικά είναι πιο ορθή σκηνή όταν ο Όμηρος δείχνει τους θεούς όχι στις αδυναμίες τους ('κάνει τους ανθρώπους του όπως οι θεοί, τους θεούς όπως οι άνθρωποι' 9.7) αλλά στην αγνή *επιφάνεια* της θεότητας του Ποσειδώνα (*Ιλ.* Ν 18 κ.ε.). Στη μεγάλη παρεκβολή για τη μεγαλοφυία (33-6), η μεγαλοπρέπεια του νου είναι ό,τι μας σέρνει κοντά στο θεϊκό νου και μέσω της έμφυτης συγγένειας που αναγνωρίζουμε το ύφος, θαυμάζοντας ενστικτωδώς τους μεγάλους ποταμούς και τον ωκεανό, όχι μικρά ρέματα όσο καθαρά και χρήσιμα και να 'ναι -ένα φανερό χτύπημα στον Καλλίμαχο. Το μέγεθος πρέπει να συνεπάγεται τον κίνδυνο αποτυχίας, αλλά η διάνοια με όλα τα λάθη της, είναι ανώτερη από την εκλεπτυσμένη μετριότητα, ο Όμηρος από τον Απολλώνιο, ο Πίνδαρος από τον Βακχυλίδη. Ακόμα κι αν δυσπιστούμε στην ηθική απαίτηση, αυτό είναι μια εύγλωττη έκκληση για τόλμη και πλάτος ενόρασης μπροστά στην ασφαλή συμμόρφωση.

Ο Λογγίνος στη συνέχεια υπόσχεται να συζητήσει πέντε πηγές ΰψους: ευγένεια της σκέψης και σφοδρό συναίσθημα, και τα δύο κατά μεγάλο μέρος έμφυτα, και τρεις τεχνικές πηγές, σχήματα λόγου, λεκτικό και διευθέτηση των λέξεων (8). Αυτή η δομή εγχειριδίου είναι κυρίως ένα βολικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εξετάζει την αλληλεπίδραση των πρώτων δύο πηγών μεταξύ τους και με τις άλλες, εξαίροντας συνεχώς τον ίδιο τον συγγραφέα και τη συναισθηματική συνέχεια που δένει συγγραφέα, έργο και ακροατήριο. Για το συναίσθημα, την πιο πρωτότυπη πηγή, φαίνεται να λείπει η ανεξάρτητη ανάλυση, και το αίνιγμα αυτό λυνόταν πιθανώς στο μεγάλο χάσμα μετά το 9.4, αφού το συναίσθημα διαποτίζει ό,τι ακολουθεί. Με τον τρόπο αυτό η παρακμή της συναισθηματικής δύναμης του Ομήρου με την ηλικία εξηγεί γιατί σε αντίθεση με τη μανία της μάχης στην *Ιλιάδα* ευχαριστιέται με τη διήγηση στην *Οδύσσεια,* όπως ο ήλιος πού δύει, εντυπωσιακός ακόμη αλλά χωρίς τη

δύναμη· η ένταση με τον ίδιο τρόπο διαφοροποιεί τον Δημοσθένη και τον Κικέρωνα, ο ένας κεραυνός, ο άλλος φωτιά που απλώνεται· και σε μια λεπτομερή ευαίσθητη αξιολόγηση η Σαπφώ επαινείται για την απόσταξη των συναισθημάτων του έρωτα. Όλα τα συναισθήματα δεν έχουν ηθικό ανάστημα, ιδιαίτερα συμπόνια, λύπη και φόβο, αλλά 'τίποτα δεν είναι τόσο παραγωγικό του ύψους όσο το ευγενικό πάθος' (8.4), ούτε κι είναι αυτό εκπληκτικό αφού συνδυάζει τις πρώτες δύο πηγές.

Η τεχνική μονάχα μπορεί να δημιουργήσει ύψος, όπως στον Ευριπίδη η αριστουργηματική διευθέτηση των λέξεων (40), αλλά συνήθως υποτάσσεται στη μεγαλοφυία. Παράδειγμα είναι η εκτυφλωτική λαμπρότητα του περιβάλλοντος ύψους και το συναίσθημα που αποκρύβει το κατά τα άλλα ενοχλητικό σχήμα, όπως όταν η οργή του Δημοσθένη ξεχύνεται με χείμαρρο μεταφορών (32). Τελειότητα είναι η φύση που βοηθιέται από την τέχνη, και στη χρήση μεταφορικής έκφρασης ή σχήματος εκείνο που έχει σημασία είναι πότε, πώς και γιατί. Εδώ παραμονεύει η παλιά ιδέα για το αρμόζον, αλλά ο Λογγίνος απομακρύνεται από το απλό συνταίριασμα περιεχομένου και μορφής για να συγκεντρωθεί στη λειτουργική χρήση του ύφους και στο σκοπό και τη διάνοια του συγγραφέα. Η τελευταία έμφαση τονώνει επίσης την πραγμάτευση της μίμησης (13-14), που παραδόξως είναι μορφή έμπνευσης, όπου η μια διάνοια πυρπολείται από την άλλη, παίρνοντας την πρώτη ώθηση για ανεξάρτητη δημιουργία.

Ο Λογγίνος άσκησε τεράστια επιρροή, ιδιαίτερα ανάμεσα στους ρομαντικούς κριτικούς. Στην αρχαιότητα δεν αναφέρεται πουθενά. Το ενδιαφέρον του για το συγγραφέα και το αποτέλεσμα θυμίζει Πλάτωνα, αλλά για τον Πλάτωνα το συναίσθημα είναι επικίνδυνο, ο ποιητής ένας αμαθής τρελός. Μια πιο κοντινή πηγή ήταν η σύγχρονη ρητορική θεωρία. Αυτή έκανε διάκριση ανάμεσα στη λογοτεχνία που συγκινεί από εκείνη που ευχαριστεί ή πείθει (βλ., π.χ., Κικέρ. *Orator* 69) και την απομονωμένη μεγαλοπρέπεια σαν μια ειδική ιδιότητα ή τύπο ύφους – αν και η σύνδεση είναι εν μέρει απατηλή, εφόσον η μεγαλοπρέπεια συνδέεται από τους θεωρητικούς αυτούς με πλούσια επεξεργασμένο λεκτικό. Και η θεωρία των ιδιοτήτων (*ἀρεταί*), και η θεωρία των διαφόρων ειδών ύφους (*χαρακτῆρες*) ασκούσαν μεγάλη επιρροή μέχρι τον πρώτο αιώνα μ.Χ. Μολονότι τυπικά διαφορετικές, συγγενεύουν στενά (το μεγαλοπρεπές ύφος, π.χ., είναι λόγος σχηματισμένος για να δείξει την ιδιότητα της μεγαλοπρέπειας σε ιδιαίτερα και κατάλληλα συμφραζόμενα) και μέσα στις δύο αυτές κριτικές δομές η Ελληνική ανέπτυξε το εκτενές τεχνικό λεξιλόγιο για λεπτή ανάλυση από κριτικούς όπως ο Λογγίνος.

Η θεωρία των ιδιοτήτων επεξεργάστηκε τον κατάλογο του Θεόφραστου των τεσσάρων ιδιοτήτων του ύφους, ορθό λεκτικό, διαύγεια, ευπρέπεια και

διακόσμηση[1]. Η συντομία προστέθηκε από τους Στωικούς, κι η διακόσμηση υποδιαιρέθηκε σ' έναν κατάλογο από επουσιώδεις ή επιπρόσθετες αρετές, σχηματίζοντας τις τρεις ομάδες χάρης, μεγαλοπρέπειας και δύναμης. Η κύρια πηγή μας, ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσέας, τις καταγράφει μάλλον μηχανικά χωρίς ανάλυση. Έτσι ο Λυσίας έχει τις ουσιώδεις ιδιότητες και τη χάρη, αλλά του λείπουν η μεγαλοπρέπεια και η δύναμη (*Λυσ.* 13), ο Θουκυδίδης και ο Ηρόδοτος έχουν και οι δύο μεγαλοπρέπεια, αλλά ο Θουκυδίδης έχει πιο πολλή δύναμη, ο Ηρόδοτος περισσότερη χάρη (*Προς Πομπ.* 3, *Περί Θουκ.* 23). Ο Λογγίνος επιτίθεται εναντίον εκείνων που εκτιμούν το μεγάλο εύρος (34): ο Υπερείδης συνδυάζει τις ιδιότητες του Δημοσθένη και του Λυσία, αλλά ο Δημοσθένης είναι πιο γνήσια μεγαλοπρεπής.

Το *Περί ερμηνείας* του Δημητρίου είναι το μόνο σωζόμενο λεπτομερειακό δείγμα της θεωρίας για τα διάφορα είδη ύφους. Η πρώιμη ιστορία της θεωρίας αυτής είναι σκοτεινή και αντιφατική, ιδιαίτερα η συμβολή του Θεόφραστου, αλλά συνήθως συναντούμε δύο είδη ύφους, το μεγαλοπρεπές και το ισχνό, ή τρία είδη, μεγαλοπρεπές, ισχνό και μέσο ή κομψό[2]*. Ο Δημήτριος προσφέρει μιαν άγνωστη από αλλού σειρά από τέσσερα είδη ύφους, και υπήρχαν άλλα δείγματα των τεσσάρων, όπως στη διαφορετική τετράδα του Φιλόδημου (*Ρητ.* 1.165 Sudhaus). Τα τέσσερα είδη του ύφους είναι το μεγαλοπρεπές, το ισχνό, το κομψό και το δυνατό**, παράλληλα σε διακρίσεις που βρίσκονται στη θεωρία των ιδιοτήτων, αφού οι ουσιώδεις ιδιότητες είναι όλο ό,τι χρειάζεται στο ισχνό ύφος, ενώ οι επιπρόσθετες αρετές εξασφαλίζουν μεγαλοπρέπεια, χάρη και δύναμη. Για το κάθε ύφος συζητείται το περιεχόμενο, το λεκτικό και η διευθέτηση των λέξεων, καθώς και τα ελαττωματικά είδη ύφους που αντιστοιχούν, το ψυχρό, το ξερό, το άχαρο και το κακόζηλο. Μορφή και περιεχόμενο συνταιριάζονται σύμφωνα με τις ανάγκες της ευπρέπειας: το μεγαλοπρεπές ύφος με πλούσιο λεκτικό και περίπλοκες προτάσεις ταιριάζει στην εντυπωσιακή αφήγηση μαχών και κοσμικών μύθων, το απλό ύφος σε σκηνές της καθημερινής ζωής, το νευρώδες στην οργή και την κυνική σάτιρα, το κομψό στην ποίηση της Σαπφώς, τον έρωτα, τα γαμήλια άσματα και τους κήπους των νυμφών. Το τελευταίο αυτό ύφος δεν αποτελεί ενότητα, αφού χωρίζεται σε χάρη και 'πνεύμα', αν και αναντίρρητα 'πνεύμα' γεμάτο χάρη που διακρίνεται από το γέλιο και το σαρκασμό. Ολόκληρο το τμήμα (128-89)

1. Κικέρ. *Orator* 79· πβ. παραπάνω, σ. 865, Bonner (1939) 15-21.

2. Βλ. π.χ., Austin (1948) στον Κοϊντ. 12.10.58. * Η ορολογία του Διονυσίου Αλικαρνασσέα είναι: (χαρακτήρ) *υψηλός, μέσος, ισχνός,* στα Λατινικά πρώτα gravis, mediocris, attenuatus και ύστερα στον Κικέρωνα gravis (grandis, vehemens), medius, subtilis (tenuis).

** Η ορολογία του Δημητρίου: (οι απλοί χαρακτήρες) *ισχνός, μεγαλοπρεπής, γλαφυρός, δεινός.* Οι ημαρτημένοι: *ξηρός, ψυχρός, κακόζηλος, ἄχαρις.*

είναι μια από τις σπάνιες εκθέσεις 'πνεύματος' που σώζεται. Ασυνήθιστη επίσης είναι η σύντομη αλλά λογική αξιολόγηση της επιστολογραφίας (223-35): η επιστολή αντανακλά το χαρακτήρα του συγγραφέα και δεν πρέπει να είναι ένα πομπώδες φυλλάδιο ούτε και ασύνδετα ομιλητική σε τρόπο διαλόγου, αφού είναι μια γραπτή μορφή και αποστέλλεται σαν είδος δώρου. Ο Δημήτριος είναι επίσης μια σπουδαία πηγή για τυπικά θέματα, όπως η μεταφορά και οι προτάσεις· η συζήτησή του γι' αυτά τα δύο δείχνει Περιπατητική επιρροή. Η χρονολογία είναι αβέβαιη, αλλά πιθανόν αντικαθρεφτίζει ιδέες που κυκλοφορούσαν π.Χ.: έτσι ο Δημοσθένης είναι –ευχάριστα– όχι ακόμη ο υπέροχος μάστορας όλων των ειδών ύφους, αλλά ουσιαστικά περιορίζεται στο νευρώδες ύφος. Τα παραδείγματα καλύπτουν μια πλατιά ακτίνα συγγραφέων και ειδών και τα σχόλια είναι συνήθως έξυπνα, όπως στον έπαινο της επιτυχημένης χρήσης από τον Θουκυδίδη του Ομηρικού επιθέτου *αμφίρρυτος** όχι για διακοσμητικό πλούτο αλλά για να ενδυναμώσει ένα επιχείρημα για την ενότητα της Σικελίας, μιας μοναδικής 'θαλασσόζωστης χώρας' (113).

Το *Περί έρμηνείας* είναι μέτριο εγχειρίδιο, αλλά καλό στο είδος του, αντίθετα με τις κατά το πλείστον ανούσιες φλυαρίες των μεταγενέστερων ρητοροδιδασκάλων[1], προκατειλημμένων καθώς είναι με ταξινόμηση και λεπτές διακρίσεις ορολογίας. Για μια ανασκόπηση του κριτικού συστήματος οικείου στους σοφιστές στρεφόμαστε στον Κοϊντιλιανό, για λογοτεχνική θεωρία σε μικρότερα έργα των ίδιων των σοφιστών, π.χ. Πλουτάρχου, *Πώς δει ποιημάτων ακούειν,* Λουκιανού, *Πώς δει ιστορίαν συγγράφειν* ή Δίωνα 52, μια σύγκριση του *Φιλοκτήτη* του Αισχύλου, Σοφοκλή και Ευριπίδη. Ανασκοπώντας τους επαγγελματίες κριτικούς, μπορούμε να σημειώσουμε το *Περί ιδεών* (Για τα είδη ύφους) του Ερμογένη από την Ταρσό του δευτέρου αιώνα, όπου αναλύει συγκεχυμένα αλλά εντελώς λογικά μια μεταγενέστερη εκλέπτυνση της θεωρίας των ιδιοτήτων[2], ένα σύστημα από επτά είδη ύφους με περαιτέρω υποδιαιρέσεις. Πιο ασυνήθιστες είναι οι λιγοστές πραγματείες που συζητούν είδη επιδεικτικής ρητορικής, μία αποδίδεται κακώς στον Διονύσιο, δύο στον Μένανδρο το ρήτορα (η πρώτη, πιθανόν ατελής, έχει ίσως μεγαλύτερη αξίωση να είναι δικιά του). Πιθανόν του τρίτου αιώνα, δίνουν κανόνες και *τόπους* για μορφές, όπως το *προπεμπτικόν* (ευχές σε φίλο για ασφαλές ταξίδι) και τον ύμνο, δείχνοντας μιαν ενδιαφέρουσα αντίληψη για την προηγούμενη

* Ο Θουκυδίδης (4.64.3) χρησιμοποιεί το επίθετο *περίρρυτος*, βλ. και Δημήτρ., *Π. ερμην.* § 113.

1. Βλ. τις συλλογές στον Walz και Spengel.

2. Πβ. Ψ.-Αριστείδης, *Libri rhetorici,* έκδ. Schmid (1926). Ο Ερμογένης δεν είναι πρωτότυπος. Βλ. Hagedorn (1964).

ποίηση[1] και καινούργιες μορφές λαϊκού πεζού λόγου, όπως ο ύμνος και η μονωδία.

2. ΠΟΙΗΣΗ

Ποιητικές μικρογραφίες

Ο όγκος της ελληνικής λογοτεχνίας που σώζεται από την Αυτοκρατορική εποχή είναι σε πεζό λόγο και υπονοεί περιορισμένο ενδιαφέρον στις παραδοσιακές μορφές στίχων. Από τα σωζόμενα σπαράγματα είναι φανερό ότι παραγόταν κάποια ποσότητα στείρου έπους στο τέλος της αρχαιότητας, αλλά σπάνια με την επάρκεια ενός Κόιντου Σμυρναίου ή ενός Νόννου. Για διδακτικούς σκοπούς η ποίηση μπορούσε να είναι ακόμη χρήσιμη, όπως ήταν σε μερικές μετρικές πραγματείες για την ιατρική, στους μύθους του Βάβριου και στα ποιήματα για το κυνήγι και το ψάρεμα που αποδίδονται στον Οππιανό. Η θρησκεία κάποτε συγκινούσε τους ευσεβείς για να συνθέσουν ποιητικά εορταστικά σε ευνοούμενες θεότητες, αλλά ακόμη και ευπρεπείς στιχοπλόκοι όπως ο Αίλιος Αριστείδης προτιμούσαν να γράφουν ύμνους σε πεζό λόγο. Το δράμα είχε εξολοκλήρου εξαφανιστεί, και τη θέση του σφετερίστηκαν ο μίμος και ο διάλογος. Η κληρονομιά του Καλλίμαχου και των επιγραμματοποιών που τον διαδέχθηκαν προσδιόρισε τη μοίρα της ελληνικής ποίησης κάτω από τη Ρωμαϊκή αυτοκρατορία. Συντομία, υπαινικτικότητα, κομψότητα, πνεύμα ήταν τα χαρακτηριστικά της γνωρίσματα. Οι ποιητές έγιναν τεχνίτες στη μικρογραφία, και ένα μεγάλο μέρος από τα επιτεύγματά τους ευτυχώς διατηρήθηκε στην Ελληνική Ανθολογία. Τον τελευταίο αιώνα επιγραφές και πάπυροι έδωσαν συμπληρωματικό υλικό.

Ο Στέφανος του Μελέαγρου συγκέντρωσε, ήδη στην αρχή του πρώτου αιώνα π.Χ., μία ουσιαστική συλλογή επιγραμμάτων της ελληνιστικής περιόδου. Όπως ακριβώς η ανθολογία του Μελέαγρου μπορεί να αποσυνδεθεί από το μεταγενέστερο και ογκώδες ρεπερτόριο επιγραμμάτων της Ελληνικής Ανθολογίας, έτσι επίσης μπορεί να αποσπασθεί και η ανθολογία του διαδόχου του Μελέαγρου ως συλλογέα, του Φιλίππου του Θεσσαλονικέα[2]. Το έργο είναι ποικιλότροπα πιο εύκολο επειδή ο Φίλιππος είχε διευθετήσει τα ποιήματά του σε αλφαβητική σειρά με το πρώτο γράμμα του πρώτου στίχου, και η επιβίωση συγκροτημάτων ποιημάτων μ' αυτή τη σειρά μέσα στην Ελληνική Ανθολογία εγγυάται ότι περιλαμβάνονταν στον Στέφανο του Φιλίππου. Στο

1. Βλ. Cairns (1972)· Russell και Wilson (1981).
2. Gow-Page, *Garland* I σ. xi-xxi.

προλογικό του ποίημα (*Παλ. Ανθολ.* 4.2) ο Φίλιππος ονόμαζε μερικούς από τους συγγραφείς του ρητά. Συνολικά τριάντα εννέα ποιητές μπορούν να αποδοθούν με εύλογη βεβαιότητα στο δεύτερο σημαντικό στέφανο των επιγραμμάτων. Έγραψαν όλοι μετά τον Μελέαγρο. Επειδή με την πιθανή εξαίρεση της *Παλ. Ανθολ.* 9.178 (που μπορεί να παρεμβλήθηκε μεταγενέστερα), κανένα ποίημα στον Στέφανο δεν κάνει υπαινιγμό σε τίποτα μεταγενέστερο από τη βασιλεία του Γαΐου, φαίνεται λογικό να υποθέσουμε ότι η συλλογή ετοιμάστηκε την εποχή εκείνη. Ήταν αφιερωμένη σε κάποιον Camillus, που έχει ταυτιστεί πειστικά με τον ύπατο του έτους 32 μ.Χ., L. Arruntius Camillus Scribonianus. Αν η ταύτιση είναι ορθή, η επανάσταση του Καμίλλου εναντίον του αυτοκράτορα Κλαυδίου το 42 μ.Χ. αποτελεί μια σταθερή χρονολογία πριν από την οποία ο Στέφανος του Φιλίππου πρέπει να τέθηκε σε κυκλοφορία.

Από τους επιγραμματοποιούς στη βασιλεία των Αυγούστου Τιβερίου και Γαΐου, ο Κριναγόρας είναι ο πιο αξιόλογος. Από την αριστοκρατία της Μυτιλήνης πέρασε στους εσώτερους κύκλους της αυλής του Αυγούστου. Τα πιο πολλά από τα ποιήματά του, μολονότι υστερούσαν σε μετρική λεπτότητα, είναι ζωηρά και έξυπνα μνημόσυνα σημαντικών προσώπων και γεγονότων της εποχής. Ο Κριναγόρας ήταν ποιητής που έγραψε περιστασιακά, όπως για την επιστροφή του νεαρού Μαρκέλλου από την Ισπανία ή για το γάμο του φιλέλληνα Ιόβα, βασιλιά της Μαυριτανίας, με την Κλεοπάτρα Σελήνη. Τα λίγα ποιήματα για τα οποία δεν μπορούν τώρα να διακριθούν ακριβείς αναφορές αναμένουν ακόμη τον ερμηνευτή τους, γιατί δεν υπάρχει κανένας σοβαρός λόγος να πιστεύουμε ότι ο Κριναγόρας έγραψε καθαρά επιδεικτικά επιγράμματα. Επειδή ήταν ακόμη ζωντανός όταν πέθανε η Κλεοπάτρα Σελήνη το έτος 11 μ.Χ. (*Παλ. Ανθολ.* 7.633), ο δαφνοστεφής αυτός ποιητής, που κάποτε πήγε σε μια πρεσβεία στον Ιούλιο Καίσαρα[1], πρέπει να έζησε σε προχωρημένη ηλικία.

Ο Αργεντάριος είναι ο καλύτερος από τους ποιητές του Στεφάνου του Φιλίππου· κι αν, όπως είναι πιθανό, είναι το ίδιο πρόσωπο με τον ρητοροδιδάσκαλο που αναφέρεται από τον πρεσβύτερο Σενέκα, ανήκει στο πριγκιπάτο του Αυγούστου και στα πρώιμα χρόνια της διοίκησης του Τιβερίου[2]. Τα ερωτικά και σατιρικά του επιγράμματα, συνθεμένα σ' ένα κομψό και άνετο ύφος, είναι ουσιαστικά μοναδικά στην περίοδο αυτή. Αυτά πρόλαβαν και ίσως ενέπνευσαν τα επιτεύγματα της Νερώνειας αναγέννησης και των ελληνικών και των λατινικών γραμμάτων. Μερικοί από τους άλλους συγγραφείς που

1. Gow-Page, *Garland* II 211.
2. Gow-Page, *Garland* II 166.

αντιπροσωπεύονται στον Στέφανο, συμπεριλαμβανομένου του ίδιου του Φιλίππου, ήταν επαγγελματίες του περίτεχνου και υπερβολικού ύφους που συνδέεται ιδιαίτερα με τον ελληνιστικό επιγραμματοποιό Λεωνίδα από τον Τάραντα. Ο Maccius ή Maecius, ο πιο επιτυχημένος από τους Λεωνίδειους του Φιλίππου, συνέθεσε δύο επιγράμματα για τα αφιερώματα των ψαράδων στον Πρίαπο (*Παλ. Ανθολ.* 6.33 και 89). Αυτά φανερώνουν το ύφος στην καλύτερή του μορφή: για παράδειγμα,

Αἰγιαλῖτα Πρίηπε, σαγηνευτῆρες ἔθηκαν
δῶρα παρακταίης σοὶ τάδ', ἐπωφελίης,
θύννων εὐκλώστοιο λίνου βυσσώμασι ῥόμβον
φράξαντες γλαυκαῖς ἐν παρόδοις πελάγευς,
φηγίνεον κρητῆρα καὶ αὐτούργητον ἐρείκης
βάθρον ἰδ' ὑαλέην οἰνοδόκον κύλικα,
ὡς ἂν ὑπ' ὀρχησμῶν λελυγισμένον ἔγκοπον ἴχνος
ἀμπαύσῃς, ξηρὴν δίψαν ἐλαυνόμενος.

Αυτά τα δώρα, αιγιαλίτη Πρίαπε, οι ψαράδες σου αφιέρωσαν για τη βοήθειά σου κοντά στην ακτή, όταν έζωσαν τριγύρω την αγέλη των τόνων με το λινάρι των καλοκλωσμένων διχτυών στα γκρίζα στενά της θάλασσας: ένα κρατήρα από οξιά κι ένα χειροποίητο κάθισμα από ρείκι, και μια κύλικα καλοδεχούμενη το κρασί, έτσι ώστε να μπορείς να αναπάψεις τα κουρασμένα σου πόδια ύστερα από το λύγισμά τους στο χορό και να διώξεις μακριά τη δίψα. (*Παλ. Ανθολ.* 6.33)

Τα επιγράμματα κάποιου Honestus στην ανθολογία του Φιλίππου φαίνονται να είναι το έργο ενός ενδιαφέροντος ποιητή στην αυλή του Τιβέριου, τα ποιήματα του οποίου ανακαλύφθηκαν στους νεότερους χρόνους σε βάσεις αγαλμάτων στο άλσος των Μουσών στους πρόποδες του Ελικώνα. Μπορεί να υποτεθεί ότι, όπως ακριβώς με τον Κριναγόρα και Αύγουστο, μερικοί Έλληνες ποιητές της επόμενης γενεάς όφειλαν την έμπνευσή τους σε αυτοκρατορική προστασία -είτε από τον ίδιο τον Τιβέριο, που θαύμαζε την ελληνιστική εξεζητημένη λεπτολογία, ή από κυρίες της αυλής, όπως η Λιβία και η νεότερη Αντωνία, που είχε κάποια γεύση από την ελληνική παιδεία.

Η βασιλεία του Νέρωνα ήταν τόσο γόνιμη στην ελληνική λογοτεχνία όσο ήταν στη λατινική. Οι αρχές της Δεύτερης Σοφιστικής κίνησης μπορούν να χρονολογηθούν στην εποχή αυτή με την άφιξη του Νικήτη του Σμυρναίου· και δύο διακεκριμένοι επιγραμματοποιοί, γνωστοί από την Ελληνική Ανθολογία, ανήκουν σ' αυτή την ίδια περίοδο. Ο ένας είναι ο Λουκίλλιος, ο συγγραφέας κάπου εκατό λαμπρών σατιρικών επιγραμμάτων τα οποία, όπως αναγνωρίστηκε προ πολλού, είχαν μια σημαντική επιρροή στον Μαρτιάλη, το μεγάλο Λατίνο επιγραμματοποιό της επόμενης γενεάς. Ο Λουκίλλιος, που είναι

πάρα πολύ απίθανο να είναι το ίδιο πρόσωπο με τον πολυβασανισμένο αποδέκτη των ηθικών επιστολών του Σενέκα, κατηύθυνε τα βέλη του ενάντια στις ποικίλες ανθρώπινες αδυναμίες, όπως τους γλυκανάλατους τρόπους στο τραπέζι, τα φυσικά ελαττώματα, τον κακό χαρακτήρα, και τα όμοια. Ήταν επίσης ένας τραχύς παρωδιογράφος, όπως μπορεί να δει κανείς από τον τρόπο που ξανάγραψε τον επόμενο φόρο τιμής στο πολύ θαυμαζόμενο γλυπτό μιας αγελάδας του Μύρωνα:

Βουκόλε, τὰν ἀγέλαν πόρρω νέμε, μὴ τὸ Μύρωνος
βοίδιον ὡς ἔμπνουν βουσὶ συνεξελάσῃς. (*Παλ. Ανθ.* 9.715)

Γελαδάρη, βόσκε το κοπάδι σου παρέκει, μπας και πάρεις μαζί με τα γελάδια σου και το μοσχάρι του Μύρωνα σαν ζωντανό.

Ο Λουκίλλιος το άλλαξε στο επόμενο:

Βουκόλε, τὰν ἀγέλαν πόρρω νέμε, μή σε Περικλῆς
ὁ κλέπτης αὐταῖς βουσὶ συνεξελάσῃ. (*Παλ. Ανθ.* 11.178)

Γελαδάρη, βόσκε το κοπάδι σου παρέκει, μήπως ο Περικλής ο κλέφτης σε πάρει μαζί με τα γελάδια σου.

Ο άλλος σημαντικός Έλληνας ποιητής της εποχής του Νέρωνα ήταν ο Στράτων από τις Σάρδεις, ο οποίος (μολονότι παλαιότερα τον χρονολογούσαν στην εποχή του Αδριανού) έχει αποδειχθεί πειστικά ότι ήταν ένας άλλος συγγραφέας που επηρέασε τον Μαρτιάλη[1]. Ο Στράτων ήταν ο συγγραφέας μιας συλλογής επιγραμμάτων για εξύμνηση της παιδεραστίας, και η δική του *Μοῦσα παιδική* καταλαμβάνει, μαζί με τα έργα άλλων στο ίδιο θέμα[2], το δωδέκατο βιβλίο της Ελληνικής Ανθολογίας. Τα ποιήματά του, ενώ κάνουν υπαινιγμό στις πιο χονδροειδείς απρέπειες, δείχνουν ένα κομψό και καλλιεργημένο ύφος. Το ωραία εύστοχο επίγραμμα (*Παλ. Ανθολ.* 12.175) που επιτιμά έναν φιλοξενούμενο σε δείπνο επειδή αποδοκίμασε τις ερωτικές ματιές στο παιδί που έβαζε κρασί είναι φανερά το πρότυπο για το κάπως πιο αδέξιο ποίημα του Μαρτιάλη 9.25, που έχει ακριβώς την ίδια λύση αν και ποικίλλοντας τα μυθολογικά παραδείγματα. Τα ποιήματα του Στράτωνα αποτελούν ένα επιτυχημένο συμπλήρωμα στο μυθιστόρημα από το σύγχρονό του Πετρώνιο.

Δεν είναι εκπληκτικό ότι ο επόμενος προικισμένος μικρογραφίστας στα Ελληνικά ήκμασε κάτω από έναν άλλο φιλέλληνα αυτοκράτορα, τον Αδριανό. Ήταν ο απελεύθερος Μεσομήδης, που αντιπροσωπεύεται μόνο από δύο ποιή-

1. Keydell (1952) 499-500.

2. Μερικά ποιήματα στην *Παλ. Ανθ.* 12 απευθύνονται σε γυναίκες, προφανώς από αβλεψία εκ μέρους του συμπιλητή.

ματα στην Ελληνική Ανθολογία. Ένδεκα ακόμη έχουν ανακύψει σε τέσσερα μεταγενέστερα μεσαιωνικά χειρόγραφα, και δύο απ' αυτά είναι εφοδιασμένα με μουσικές νότες για τρία ποιήματα. Τα επιπρόσθετα έργα από τον Μεσομήδη δεν είναι επιγράμματα, όπως θα μπορούσε ίσως να υποτεθεί από τα δύο στην Ανθολογία, αλλά σύντομοι ύμνοι (στον Ήλιο, Νέμεση, Φύση, Ίσιδα) και δεξιοτεχνικές κοινοτοπίες (όπως η περιγραφή ενός σπόγγου, μια προσφώνηση σ' ένα ηλιακό ρολόι και ένα σύντομο έργο για ένα κουνούπι). Η ύπαρξη της μουσικής σημειογραφίας έχει προκαλέσει δύσκολα και σημαντικά προβλήματα σχετικά με τη μετρική μετά τους ελληνιστικούς χρόνους και η μετρική διευκρίνηση των σχολιασμένων ύμνων απέχει πολύ από το να έχει φτάσει στο τέλος της[1]. Η χάρη και η λεπτότητα αυτού του ποιητή, για το ευαίσθητο ταλέντο του οποίου η Ελληνική Ανθολογία δεν κάνει νύξη, χρησιμεύει ως σταθερή υπόμνηση της ευπάθειας των συμπερασμάτων που βασίζονται στα κείμενα που συμβαίνει να σώζονται.

Τα ποιήματα σε εξάμετρο που αποδίδονται στον Οππιανό

Ανάμεσα στα ελληνικά ποιήματα της Ρωμαϊκής αυτοκρατορικής εποχής είναι δύο μεγάλα έργα, συγγενικά σε χαρακτήρα που αποδίδονται στον ίδιο συγγραφέα. Και τα δύο είναι γραμμένα σε επιτηδευμένους δακτυλικούς εξαμέτρους που αφθονούν σε υπερβολικό λεκτικό της αλεξανδρινής μίμησης του Ομήρου. Το ένα, έργο σε πέντε βιβλία, αφορά την τέχνη του ψαρέματος και δείχνει πολλή γνώση σχετικά με τα ψάρια· το άλλο, σε τέσσερα βιβλία και καθαρά συνθεμένο κάτω από την επίδραση του ποιήματος για το ψάρεμα, αφορά στο κυνήγι και στα ζώα που κυνηγιούνται. Το όνομα Οππιανός επισυνάπτεται και στο προγενέστερο έργο, τα *Αλιευτικά*, και στο μεταγενέστερο, τα *Κυνηγετικά*. Η μαρτυρία της μεταγενέστερης αρχαιότητας μιλά για έναν ποιητή, αλλά είναι προφανές από τα ίδια τα ποιήματα ότι υπήρχαν δύο χωριστοί ποιητές. Ο συγγραφέας των *Αλιευτικών* ήταν Κίλικας, ενώ ο συγγραφέας των *Κυνηγετικών* ήταν Σύρος. Εσωτερική μαρτυρία δείχνει, επιπλέον, ότι οι αυτοκράτορες στους οποίους ο παλαιότερος ποιητής αφιέρωσε τους στίχους του ήταν ο Μάρκος Αυρήλιος και ο γιος του, ενώ ο μεταγενέστερος ποιητής έγραψε για τον Καρακάλλα[2]. Είναι ουσιαστικά αδύνατο να ξεμπλέξουμε τις βιογραφικές λεπτομέρειες που η συγκεχυμένη αρχαία παράδοση συνδύασε, και είναι πιθανό ότι το σφάλμα στην παράδοση έχει εξαφανίσει το πραγματικό όνομα του συγγραφέα των *Κυνηγετικών*. Είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι ένας ποιητής

1. Husman (1955).
2. Βλ. Παράρτημα, 'Οι δύο Οππιανοί'.

που επέλεξε να μιμηθεί τα *Αλιευτικά* έφερε πράγματι το όνομα του προκατόχου του, αν και μπορεί ίσως να το πήρε ως σημάδι της οφειλής και των βλέψεών του. Αυτό που μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα είναι ότι το όνομα Οππιανός χρησιμοποιείται για να δηλώσει δύο ποιητές, και γι' αυτό είναι σημαντικό να είμαστε ακριβείς όταν υποδηλώνουμε σε ποιο συγγραφέα αναφέρεται κανείς.

Τα *Αλιευτικά*, ένα εμφανώς καλύτερο ποίημα από τα *Κυνηγετικά*, αναμένει ακόμη μια σύγχρονη κριτική έκδοση. Είναι ένα έργο αξιοσημείωτης λεπτότητας και ποιητικής δύναμης. Ο συγγραφέας, η πολυμάθεια του οποίου γύρω από τη ζωολογία είναι εκπληκτική, διατηρεί ωστόσο μια ευλύγιστη δομή του στίχου και μια ορμή στη διήγηση, ώστε δεν είναι ανάξια του μεγάλου του ομηρικού αρχετύπου. Κατορθώνει να δώσει τα πλάσματα της θάλασσας με αξιοπρέπεια και, κάποτε, με πάθος. Λίγοι που έχουν διαβάσει τα *Αλιευτικά* ξεχνούν το δελφίνι που ξέκοψε από τους συντρόφους του και έγινε βορά ενός πλήθους πριονόδοντων εχθρών.

αἱ μὲν γὰρ λυσσηδὸν ἀολλέες ἀμφιχυθεῖσαι
δελφῖνος μελέεσσι βίην ἐνέρεισαν ὀδόντων...
αὐτὰρ ὁ παντοίοισι περιπληθὴς καμάτοισι
πόντον ἐπαιγίζει, σφακέλῳ δέ οἱ ἔνδον ὀρεχθεῖ
μαινομένη κραδίη, φλεγέθει δέ οἱ ἦτορ ἀνίῃ,
πάντῃ δὲ θρώσκει καὶ ἑλίσσεται ἄκριτα θύων,
παφλάζων ὀδύνῃσι· κυβιστητῆρι δ' ἐοικὼς
ἄλλοτε μὲν βαθὺ κῦμα διατρέχει ἠΰτε λαῖλαψ,
ἄλλοτε δ' ἐς νεάτην φέρεται βρύχα... (*Αλιευτ.* 2.573-4, 582-8)

Γιατί με λύσσα πέφτουν απάνω ομαδικά γύρω στα μέλη του δελφινιού και μπήγουν σ' αυτό τη δύναμη των δοντιών τους... Και, γεμάτο κάθε είδους πόνο, ορμά απάνω στη θάλασσα κι η τρελή από τον πόνο καρδιά του σφαδάζει από το σπασμό μέσα του και το πνεύμα του φλέγεται από τον πόνο. Παντού πηδά και στρέφεται, ορμώντας τυφλά μέσα στους σπασμούς της αγωνίας του. Όπως ο δύτης, μια τρέχει στα βαθιά κύματα όπως τον ανεμοστρόβιλο, μια βουτά στα κατώτερα βάθη...

Στο τέλος του ποιήματός του ο συγγραφέας περιγράφει την επικίνδυνη ζωή του σφουγγαρά, που θα πρέπει να βουτήξει για να αποκόψει τα θύματά του και που κάποτε γίνεται, σ' αυτή τη διαδικασία, ο ίδιος θύμα:

καὶ ῥ' ὁ μὲν οἷς ἑτάροισιν ἐπισσείων θαμὰ δεσμὸν
κέκλεται αὖ ἐρύειν, τὸ δέ οἱ δέμας ἡμιδάϊκτον
κητείῃ τε βίῃ καὶ ὁμόστολοι ἔσπασαν ἄνδρες,
οἰκτρὸν ἰδεῖν, ἔτι νηὸς ἐφιέμενον καὶ ἑταίρων. (*Αλιευτ.* 5.668-71)

Σείοντας επανειλημμένα το σκοινί καλεί τους συντρόφους του να τον τραβήξουν πάνω. Και το βίαιο θαλασσινό κήτος και οι σύντροφοι του ψαρά τραβούν το σώμα του κομμένο στα δύο, οικτρό θέαμα να το δει κανείς, καθώς ακόμη επιθυμεί να φτάσει στο πλοίο και στους συντρόφους.

Συγκριτικά το ποίημα για το κυνήγι είναι έργο απογοητευτικό, και είναι παράξενο ότι οι κριτικοί το πρόσεξαν περισσότερο από τα *Αλιευτικά*. Γλώσσα και εικόνες συχνά είναι βιασμένες και δεν πείθουν. Η μάθηση του ποιητή σκοντάφτει πάρα πολύ· η περιέργειά του για τη διασταύρωση και για τα υβρίδια που προκύπτουν δεν προσθέτουν χάρη στο έργο του, και οι σποραδικές παρομοιώσεις του εγγίζουν τα όρια του γελοίου. Οι αίγες φαίνονται να προκαλούν τα πιο βαθιά του αισθήματα, αλλά είναι απίθανο να ανταποκρίνεται ο αναγνώστης στην περίτεχνη επίκληση των γέρων, που τους φροντίζουν τα φιλόστοργα παιδιά τους, ως παράλληλο για τις γέρικες κατσίκες (*Κυνηγ.* 2.345-51). Το τέταρτο και τελευταίο βιβλίο του έργου τελειώνει απότομα, ύστερα από μερικές παρατηρήσεις πάνω στην κύστη της αντιλόπης και την εξυπνάδα της αλεπούς. Δεν υπάρχει συμπέρασμα ή πραγματικά οποιοδήποτε σημάδι ότι το ποίημα περατώθηκε· μπορεί επομένως να υποτεθεί ότι ο ποιητής αρχικά είχε προβλέψει ένα πέμπτο και τελικό βιβλίο ώστε να κάνει συνολικά τα *Κυνηγετικά* ένα ποίημα σε πέντε βιβλία, ακριβώς όπως τα *Αλιευτικά*.

Τα δύο αυτά ποιήματα παίρνουν τη θέση τους μέσα σε μια αναγνωρίσιμη παράδοση της αρχαίας λογοτεχνίας, που είναι καλύτερα γνωστή από λατινικά παραδείγματα. Κατέχουμε κάπου 132 εξαμέτρους στίχους από τα *Αλιευτικά* που προσγράφονται εσφαλμένα στον Οβίδιο όπως και 541 εξαμέτρους των *Κυνηγετικών* από τον Grattius[1]. Η σύλληψη των πουλιών έγινε αντικείμενο πραγμάτευσης μ' έναν όμοιο τρόπο, και δεν είναι εκπληκτικό ότι ένα χαμένο ποίημα πάνω στο θέμα αυτό προσγραφόταν επίσης στην αρχαιότητα στον Οππιανό. Ο Nemesianus, λατίνος συγγραφέας του τέλους του τρίτου αιώνα, έγραψε ποιήματα και για τη σύλληψη πουλιών και για το κυνήγι τους. Η φλέβα αυτή της ποίησης εκπροσωπούσε μιαν ουσιαστική πρόκληση στους λογοτέχνες της Αυτοκρατορικής εποχής. Όπως όλη η διδακτική ποίηση χρειαζόταν έναν αριστοτέχνη ποιητή για να της δώσει ομορφιά, και είμαστε ευτυχείς που τον βρίσκουμε στο συγγραφέα των ελληνικών *Αλιευτικών*.

3. Ο ΦΙΛΟΣΤΡΑΤΟΣ ΚΑΙ Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΣΟΦΙΣΤΙΚΗ

Στον δεύτερο και πρώιμο τρίτο αιώνα οι ρητοροδιδάσκαλοι που απήγγελλαν λόγους δημόσια κέρδισαν δημοτικότητα όσο ποτέ προηγουμένως και γόητρο με ρητορικές επιδείξεις έξοχης εκτέλεσης μπροστά σε μεγάλα ακροα-

1. Πβ. *CHCL* II 856· Οβίδ., *Pont.* 4.16.34.

τήρια. Αυτοί οι παραγωγοί, που έφεραν καινούργια ζωτικότητα στους μύθους και την ιστορία του παρελθόντος των Ελλήνων, ήταν γνωστοί ως σοφιστές. Ο όρος είχε χρησιμοποιηθεί πολύ νωρίτερα για να δηλώσει τον Γοργία και άλλους κλασικούς δασκάλους της προφορικής μαγείας, και σε φιλοσοφικούς κύκλους είχε αποκτήσει δυσμενή υπονοούμενα που εφιστούσαν την προσοχή στον παλαιό ανταγωνισμό ανάμεσα στους φιλοσόφους, που αποζητούσαν την αλήθεια, και τους ρητοροδιδασκάλους, που μπορούσαν να κάμουν οτιδήποτε να ηχεί σαν αλήθεια. Οι σοφιστές της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας ήταν το προϊόν μιας μακράς και αδιάκοπης παράδοσης. Οι φιλονικίες των ρητοροδιδασκάλων της ελληνιστικής περιόδου και η μακρά εξέλιξη της διένεξης για τη σχετική αξία της απλής 'αττικής διαλέκτου' και του ηχηρού 'ασιανού ύφους' διαφωτίζει τη συνέχεια στην ιστορία της ρητορικής. Αυτό που κάνει τους σοφιστές του δεύτερου και πρώιμου τρίτου αιώνα να ξεχωρίζουν δεν είναι ότι οι ίδιοι αντιπροσωπεύουν τίποτα πραγματικά καινούργιο αλλά μάλλον ότι έφτασαν σε μια τέτοια τεράστια κοσμική επιτυχία. Πολλοί απέκτησαν τεράστιο πλούτο και πολύ ισχυρούς φίλους. Μερικοί ήταν σύμβουλοι και έμπιστοι αυτοκρατόρων. Οι επιδείξεις τους συνωστίζονται από θαυμαστές, και τα σχολεία τους ήταν γεμάτα από την πνευματική αφρόκρεμα του ελληνικού κόσμου. Αυτή η ακτινοβολία της σοφιστικής στην εποχή των αυτοκρατόρων ονομάζεται συνήθως η 'Δεύτερη Σοφιστική'. Η 'σοφιστική' του Γοργία ήταν η πρώτη.

Ο όρος ήταν επινόηση ενός μαθητή μερικών από τους πιο διακεκριμένους μεταγενέστερους σοφιστές. Ο Φιλόστρατος, η οικογένεια του οποίου προερχόταν από τη νήσο Λήμνο, κατά τη βασιλεία του Αλεξάνδρου Σεβήρου κοίταξε πίσω πάνω σ' ολόκληρο το γεμάτο χρώμα θέαμα της αυτοκρατορικής σοφιστικής κίνησης κι έγραψε τις βιογραφίες των κυριότερων αντιπροσώπων. Αν μπορεί να δοθεί οποιαδήποτε πίστη στις μπερδεμένες πληροφορίες που προσφέρει το λεξικό της Σούδας κάτω από το όνομα του Φιλόστρατου, ο βιογράφος δεν ήταν το μόνο μέλος της οικογένειας που δραστηριοποιήθηκε στο λογοτεχνικό περιβάλλον της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Σίγουρα οι *Βίοι σοφιστών* του μαρτυρούν αξιόλογη γνώση από πρώτο χέρι της κοινωνίας στην οποία κινούνταν τα πρόσωπα του θέματός του. Στο τέλος του έργου του ονομάζει τρεις σύγχρονους σοφιστές που ήταν στενοί φίλοι, συμπεριλαμβανομένου ενός Φιλόστρατου από τη Λήμνο (πιθανόν ενός συγγενή)· και σε ένα άλλο από τα έργα του πληροφορούμαστε ότι ανήκε στο 'σαλόνι' της Σύρας αυτοκράτειρας Ιουλίας Δόμνας. Αν και η έκθεση των σοφιστών του Φιλόστρατου είναι συχνά ανεπαρκής, ακόμη και άκριτη, ωστόσο αποτελεί ανεκτίμητο ντοκουμέντο για τις προτιμήσεις της ελληνόφωνης αριστοκρατίας στην περίοδο της ρωμαϊκής διοίκησης.

Ο ΦΙΛΟΣΤΡΑΤΟΣ ΚΑΙ Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΣΟΦΙΣΤΙΚΗ

Η συμβατική χρήση της έκφρασης 'Δεύτερη Σοφιστική' για να δηλωθεί το κίνημα που κέρδισε ορμή στην εποχή των αυτοκρατόρων δεν είναι, ωστόσο, αυτό που ο Φιλόστρατος είχε στο νου του. Διακήρυξε ότι τη Δεύτερη Σοφιστική την άρχισε ο Αισχίνης τον τέταρτο αιώνα π.Χ., και ότι διέφερε από τη ρητορική του Γοργία με το να αποφεύγει αφηρημένα φιλοσοφικά θέματα, όπως θάρρος και δικαιοσύνη, για χάρη των ιστορικών θεμάτων και της ανάλυσης χαρακτήρων. Ενώ η διάκριση αυτή είναι αρκετά δίκαιη, ακόμη και ο ίδιος ο Φιλόστρατος δεν μπορεί να προσαγάγει οποιαδήποτε δείγματα του ύφους της Δεύτερης Σοφιστικής ανάμεσα στον τέταρτο αιώνα π.Χ. και τον πρώτο μ.Χ. εκτός από τρεις σκιώδεις μορφές 'που δεν έδειξαν επιδεξιότητα ούτε στην εύρεση ούτε στην έκφραση των ιδεών τους'. Αλλά, λέει ο Φιλόστρατος, ήταν περιζήτητοι 'εξαιτίας της έλλειψης εξαίρετων σοφιστών' (*ἀπορίᾳ γενναίων σοφιστῶν*). Μόνο με τον Νικήτη από τη Σμύρνη και τον Ισαίο τον Ασσύριο, στο τρίτο τέταρτο του πρώτου αιώνα μ.Χ., το χρονικό της Δεύτερης Σοφιστικής του Φιλόστρατου μπαίνει πραγματικά στο δρόμο του. Η επίκληση του Αισχίνη, όπως και ο συνυπολογισμός στο έργο του του Γοργία και άλλων σοφιστών της 'Πρώτης Σοφιστικής', πρέπει να αντιπροσωπεύει μιαν εσκεμμένη προσπάθεια για να αγκυροβολήσει το κίνημα της ρωμαϊκής περιόδου στην κλασική εποχή. Οι Έλληνες ήταν πάντοτε περήφανοι για τη συνέχεια του πολιτισμού τους.

Ο Φιλόστρατος έδωσε σάρκα στους *Βίους* του όχι μόνο με τους κλασικούς σοφιστές αλλά επίσης με μια χούφτα φιλοσόφους. Αυτοί ήταν άνθρωποι της ευγλωττίας, οι οποίοι, ενώ δεν είναι στην πραγματικότητα σοφιστές, φαίνονταν ότι ήταν. Η κατηγορία αυτή επέτρεψε στον Φιλόστρατο να συζητήσει διάφορες κλασικές μορφές όπως και δύο σημαντικές μορφές στην πολιτική ζωή της Αυτοκρατορικής εποχής, τον Δίωνα από την Προύσα και τον Φαβωρίνο. Είναι φανερό ότι η γενική ιδέα του Φιλόστρατου για το θέμα ήταν πάρα πολύ ελλιπής ως προς τη ρητορική ακρίβεια. Ενδιαφερόταν περισσότερο για τους ανθρώπους και το ύφος. Αλλά ταύτισε με επιτυχία και κατέγραψε ένα σημαντικό φαινόμενο στη μεταγενέστερη ελληνική ρητορική. Είναι σε τελευταία ανάλυση αδιάφορο αν η άβολη φράση 'Δεύτερη Σοφιστική' ή κάποια άλλη χρησιμοποιείται για να αναφερθούμε στο φαινόμενο αυτό.

Η δομή των *Βίων* είναι τουλάχιστον παράξενη, αλλά μπορεί να εξηγηθεί από την κρίση του Φιλόστρατου για το ποιος ήταν σημαντικός. Το πρώτο βιβλίο τελειώνει με μια μακρά έκθεση του Πολέμωνα, η φήμη και η επίδραση του οποίου μπορεί να θεωρηθεί οτι δικαιολογεί τόσο περίτεχνη πραγμάτευση. Στενός φίλος του Αδριανού που κάποτε έδιωξε από το σπίτι του ένα μελλοντικό αυτοκράτορα[1], ο Πολέμων ήταν ειδικός στα φυσιογνωμονικά όπως και

1. Antoninus Pius.

στη ρητορική· δύο δημόσιες απαγγελίες του όπως και μία πραγματεία για τη φυσιογνωμονική έχουν σωθεί (η δεύτερη μόνο σε αραβική μετάφραση)[1]. Έτσι ο νεότερος αναγνώστης μπορεί, ως ένα σημείο, να γευτεί το επίτευγμα του Πολέμωνα και να κατανοήσει το ενδιαφέρον του Φιλόστρατου γι' αυτόν. Το δεύτερο και τελευταίο βιβλίο των *Βίων* αρχίζει με μια ακόμη μεγαλύτερη βιογραφία από εκείνη του Πολέμωνα. Το θέμα είναι ο πλούσιος Αθηναίος, Ηρώδης Αττικός, του οποίου το αντιλεγόμενο μεγαλείο είναι ακόμη ολοφάνερο σήμερα στα μνημεία και τις επιγραφές της Ελλάδας. Ένα μικρό έργο, που φιλοδοξεί να είναι μια πραγματεία του τέλους του πέμπτου αιώνα π.Χ. για πολιτειακά ζητήματα (*Περὶ πολιτείας*), σώζεται με το όνομά του και, παρ' όλη την ευπιστία μερικών νεότερων ιστορικών, ίσως εξυφάνθηκε από το επινοητικό μυαλό του[2]. Αξίζει ολότελα την προσοχή του Φιλόστρατου, κι ωστόσο υποψιάζεται κανείς ότι τόσο πλατιά πραγμάτευση μπορεί να έχει άλλη εξήγηση. Οι *Βίοι* είναι αφιερωμένοι σ' ένα πρόσωπο που, σύμφωνα με τον Φιλόστρατο στον πρόλογό του, ανήγε την καταγωγή του στον Ηρώδη Αττικό. Το πρόσωπο αυτό επρόκειτο να γίνει αυτοκράτορας (είτε ο Γορδιανός Α΄ είτε ο Γορδιανός Β΄). Αφού ο Φιλόστρατος διάλεξε προφανώς τον προστάτη του με φροντίδα, ίσως επεξεργάστηκε τη σειρά των βιογραφιών σε μορφή που θα τον ευχαριστούσε.

Προηγουμένως ο Φιλόστρατος ήταν κάτω από την προστασία της Ιουλίας Δόμνας, κι έκανε ό,τι μπορούσε να την ευχαριστήσει. Στους *Βίους σοφιστών* αναφέρεται στο προηγούμενο έργο του πάνω στον Απολλώνιο από τα Τύανα*. Αυτό είναι μια τεράστια αφήγηση για τη ζωή και τα θαύματα ενός Καππαδόκη μάγου που είχε ιδιαίτερα επισύρει το ενδιαφέρον της αυτοκράτειρας και του γιου της Καρακάλλα. Ο Φιλόστρατος λέει στο βίο του Απολλώνιου οτι ανέλαβε το έργο με την εισήγηση της Ιουλίας Δόμνας· αλλά αφού δεν είναι αφιερωμένο σ' αυτήν, πιθανόν να συμπληρώθηκε μετά το θάνατό της το 217. Η αφιέρωση από τον Καρακάλλα ενός ιερού στον Απολλώνιο το 215 στα Τύανα είναι μια καλή εξήγηση της σπουδαιότητας που δόθηκε σ' αυτόν από την αυτοκρατορική οικογένεια. Ο Φιλόστρατος προμήθευσε την αναγκαία αγιογραφία.

Η ζωή του Απολλώνιου, πλούσια σε μυθώδεις λεπτομέρειες εξωτικών χωρών και θαυμαστών συμβάντων, μοιάζει πάρα πολύ με το ελληνικό μυθιστόρημα (αν και χωρίς ερωτικό θέμα) και τη φανταστικοποιημένη ταξιδιωτική λογοτεχνία, την οποία κοροϊδεύει ο Λουκιανός στο έργο του *Αληθινή ιστο-*

1. *Polemonis Declamationes*, έκδ. Hinck (1873), για τη Μάχη του Μαραθώνα· Scriptores Physiognomonici, έκδ. Foerster, τόμ. 1.

2. *Περὶ πολιτείας*, έκδ. Albini (1968).

* Ο πλήρης τίτλος του έργου: *Τα εις τον Τυανέα Απολλώνιον*

ρία. Στην ευλαβική αφήγηση της ζωής ενός αγίου θυμίζει τους [χριστιανικούς] βίους αγίων και τα ευαγγέλια. Και στις ζωηρές αναμετρήσεις αυτού που διαφωνεί με την επίσημη θρησκεία και του αυτοκράτορα φέρνει στο νου τις *Πράξεις των ειδωλολατρών μαρτύρων.* Δεν είναι παράξενο το γεγονός ότι, καθώς ο Χριστιανισμός δυνάμωνε στη Ρωμαϊκή αυτοκρατορία, το πορτρέτο του Απολλώνιου από τον Φιλόστρατο προμήθευσε στους ειδωλολάτρες ένα είδος αντί-Χριστού. Τη σύγκριση των θαυμάτων του Απολλώνιου και του Χριστού μπορούμε ακόμη να τη δούμε στην απάντηση του Ευσέβιου στον ειδωλολάτρη Ιεροκλή στα πρώτα χρόνια του τέταρτου αιώνα.

Πρόσφατα έγινε μεγάλη συζήτηση για το βαθμό ιστορικής αλήθειας στο βίο του Απολλώνιου. Ο Φιλόστρατος ισχυρίστηκε ότι είχε γνώση των σημειωματαρίων του Δάμη* από τη Νινευί, που λέγεται ότι υπήρξε ο πιστός σύντροφος του Απολλώνιου. Ωστόσο χονδρά λάθη στο υλικό που αποδίδεται κατευθείαν στον Δάμη φαίνεται να κατηγορούν τον Φιλόστρατο ότι εφεύρε σκόπιμα την πηγή του για να εξασφαλίσει μεγαλύτερο κύρος στη διήγησή του. Το θέμα εξακολουθεί να συζητιέται. Ένα εντελώς παραμελημένο σημείο ίσως αξίζει να προστεθεί στη συζήτηση. Μία σανσκριτική παράδοση δείχνει δύο yogins (= Ινδούς ασκητές) στην Ινδία που ονομάζονται Apalūnya και Damīśa, και που συνδέονται με πρόσωπα όπως ο Ayārcya και Prâvṛti[1]. Αυτοί φαίνονται να είναι προφανώς οι Απολλώνιος και Δάμης σε σχέση με τους Iarchas και Phraotes, που και οι δύο εμφανίζονται περίτρανα στη διήγηση του Φιλόστρατου για τον Απολλώνιο στην Ινδία. Είτε το υλικό του βίου του Φιλόστρατου έγινε με κάποιο τρόπο γνωστό στην Ινδία, αν και δεν υπάρχει καμιά άλλη μαρτυρία γι' αυτό (ούτε και καμιά ένδειξη για οποιαδήποτε μετάφραση στα Σανσκριτικά, Περσικά, ή Αραβικά), είτε οι Απολλώνιος και Δάμης ήταν πράγματι εκεί, όπως ακριβώς λέει ο Φιλόστρατος.

Την επίδραση του Καρακάλλα και της μητέρας του μπορεί να τη δει κανείς σ' ένα άλλο από τα σωζόμενα έργα του Φιλόστρατου, τον *Ηρωικό.* Εδώ ένας Φοίνικας έμπορος κι ένας αμπελουργός έχουν ένα διάλογο για την παρουσία των αρχαίων ηρώων στο σύγχρονο κόσμο. Αυτή η αξιοσημείωτη μαρτυρία για τη λατρεία των ηρώων στις ημέρες του Φιλόστρατου περιλαμβάνει επίσης σημαντική αναθεώρηση και επαύξηση των ομηρικών διηγήσεων. Επίσης, η ελληνική εκδοχή του Τρωικού πολέμου που αποδίδεται σε κάποιον Δίκτη από την Κρήτη δείχνει μια τάση για αναθεώρηση του Ομήρου· και τα αντίγραφα του κειμένου που μας σώζονται χρονολογούνται στην εποχή των Σεβήρων[2]. Ο *Ηρωικός* του Φιλόστρατου τελειώνει με μια περίπλοκη συζήτη-

* Το όνομα στα αρχαία Ελληνικά είναι *Δάμις, -ιδος*

1. Bhattacharya (1943) lxxii-lxxiv. Ευχαριστίες οφείλονται στον Καθηγ. Allen Thrasher για το ότι επέστησε την προσοχή μας στη μαρτυρία αυτή.

2. *P.Tebt.* 268· *P.Oxy.* 2539.

ση για τη λατρεία του Αχιλλέα στην περιοχή της Μαύρης θάλασσας (μια λατρεία για την οποία υπάρχουν άφθονες επιγραφικές μαρτυρίες). Φέρνει στο νου την επίσκεψη του Καρακάλλα στον τύμβο του Αχιλλέα το χειμώνα του 214/5. Θυμίζει επίσης την αφήγηση του Φιλόστρατου για τη συνδιάλεξη που ο Απολλώνιος ισχυρίστηκε ότι είχε με τον ίδιο τον Αχιλλέα.

Για τα άλλα έργα του Φιλόστρατου που σώζονται, υπάρχει ένα δοκίμιο για τα αθλητικά, του οποίου και η ευκαιρία και ο σκοπός παραμένουν σκοτεινά, όπως και μια ομάδα ερωτικών επιστολών (στο μεγαλύτερο μέρος ομοφυλοφιλικές) που ακολουθούνται από λίγες αγνές επιστολές, συμπεριλαμβανομένης μιας που απευθύνεται στην ίδια την Ιουλία Δόμνα. Σώζεται επίσης μια σειρά ρηματικών περιγραφών έργων ζωγραφικής. Αυτές οι εκφράσεις δείχνουν τον ίδιο τον Φιλόστρατο να εργάζεται σ' ένα από τα δημοφιλή σοφιστικά είδη. Πρέπει να αναγνωριστεί ότι το έργο του, θεωρούμενο στο σύνολό του, ήταν εκπληκτικά ποικίλο και σημαντικό. Χωρίς τον Απολλώνιό του ο παγανισμός θα είχε κάμει ακόμη πιο αδύνατη αντίσταση απ' αυτήν που έκανε· χωρίς τις βιογραφίες του των σοφιστών, ο δεύτερος και τρίτος αιώνας θα ήταν πολύ λιγότερο κατανοητοί απ' ό,τι είναι· και χωρίς τους προστάτες που προσπάθησε τόσο πολύ να υπηρετήσει, το ταλέντο του μπορούσε να μην είχε ποτέ ασκηθεί σε κάτι πιο ενδιαφέρον από εικόνες λέξεων και ερωτικά.

Αίλιος Αριστείδης

Στα μέσα του δεύτερου αιώνα μ.Χ., στο ύψος της μεγάλης ρητορικής κίνησης γνωστής από τον Φιλόστρατο ως "η Δεύτερη Σοφιστική" και μαρτυρημένης από επιγραφές και παπύρους, ένας αρρωστιάρης ρήτορας τεράστιου ταλέντου ζήτησε θεραπεία στην Πέργαμο από τον θεό Ασκληπιό. Για δέκα χρόνια ο Αίλιος Αριστείδης περίμενε τη συνταγή των θεραπειών, που αποκαλύφθηκε σε μια διαδοχή παράξενων ονείρων που του ήλθαν καθώς κοιμόταν μέσα στο Ασκληπιείο. Η θεραπεία που ο Αριστείδης αναζήτησε για την αρρωστιάρικη κατάστασή του τον έφερε σ' επαφή με πολλές από τις πιο επιφανείς προσωπικότητες της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, που είχαν έλθει στην Πέργαμο για τον ίδιο σκοπό. Αγαπούσε τους διαπρεπείς φίλους του· κι αν πρόκειται να κρίνουμε από την εύνοια που του έδειξαν, τον αγαπούσαν και αυτοί. Ο Αίλιος Αριστείδης, ο προληπτικός υποχονδριακός, ήταν μια από τις σημαντικότερες λογοτεχνικές μορφές της εποχής του. Όταν ο Μάρκος Αυρήλιος επισκέφτηκε τη Σμύρνη σε μεταγενέστερα χρόνια, ζήτησε ιδιαίτερα να ακούσει τον Αριστείδη σε ρητορική επίδειξη, κι όταν η Σμύρνη ισοπεδώθηκε από σεισμό λίγο μετά απ' αυτό μόνο και μόνο για χάρη του Αριστείδη ο Μάρκος φρόντισε για την ανοικοδόμηση της άτυχης πόλης.

Κάποτε είναι δύσκολο να αναγνωρίσουμε τη φήμη του Αριστείδη. Φαίνεται τόσο εκκεντρικός χαρακτήρας, τόσο μαλθακός, τόσο ανόμοιος με τους

πλείστους γίγαντες της λογοτεχνίας. Εντούτοις οι αρχαίοι είχαν αυτόν και το έργο του στην πιο μεγάλη εκτίμηση. Ήταν σημαντικό πρότυπο για τους Έλληνες ρήτορες της μεταγενέστερης αρχαιότητας και της βυζαντινής εποχής· το όνομά του μπορούσε να σταθεί δίπλα σ' εκείνο του Δημοσθένη. Το μεγαλύτερο μέρος από το τεράστιο έργο του έχει διατηρηθεί ως σήμερα. Στους πρόσφατους αιώνες αποτελούσε κάτι σαν αμηχανία, γιατί δεν ήταν της προτίμησης των φιλολόγων του δέκατου ένατου και εικοστού αιώνα. Ωστόσο ο Αριστείδης ήταν ένας λαμπρός συνεχιστής της κλασικής παράδοσης της ελληνικής ρητορικής. Ήταν βαθιά εμποτισμένος με την ιστορία και τη λογοτεχνία του πέμπτου και τέταρτου αιώνα π.Χ., και στην περίτεχνη φρασεολογία ενός νεοαττικού ύφους –υπαινικτικού και ηχηρού– έφερε επανάσταση στην ελληνική λογοτεχνία. Ήταν πραγματικά ένας γίγαντας, ίσως άσχημος, αλλά μολαταύτα εντυπωσιακός.

Μερικά από τα ρητορικά έργα του Αριστείδη μπορούν εύκολα να παραλληλιστούν με άλλα έργα της Δεύτερης Σοφιστικής. Οι λόγοι του για έπαινο της πολιτικής αρμονίας (*ὁμόνοια*) θυμίζουν λόγους πάνω στο ίδιο θέμα στο corpus του Δίωνα Χρυσοστόμου. Οι διαλέξεις του σε θέματα κλασικής ιστορίας αντανακλούν τις προκαταλήψεις των σχολείων και τις προτιμήσεις των ακροατηρίων του. Οι πανηγυρικοί του για πόλεις παίρνουν με άνεση τη θέση τους σε μια μακρά εγκωμιαστική παράδοση. Είναι προφανές ότι είναι, τουλάχιστον ως ένα βαθμό, πλάσμα της εποχής του. Ο Φιλόστρατος περιέλαβε τη βιογραφία του χωρίς απολογία ανάμεσα στους *Βίους σοφιστών* και σταχυολόγησε τα έργα του όπως ακριβώς έκαμε για πολυάριθμους άλλους αναζητώντας αξιόλογες εκφράσεις. Μολαταύτα ο Αριστείδης δεν είναι εντελώς όπως οι άλλοι. Σαν πρόσωπο μεγάλης πνευματικής ανεξαρτησίας και σιδερένιας αποφασιστικότητας, σφυρηλάτησε μια σταδιοδρομία και μια λογοτεχνία που τον ξεχωρίζουν. Δεν επιθυμούσε να είναι απλώς άλλος ένας σοφιστής, άσχετα από το πόσο δυνατά τον χειροκροτούσαν. Αρνήθηκε επίμονα να κάνει ποτέ ρητορική επίδειξη εκ του προχείρου, και μπορούσε να είναι έντονα επικριτικός για τους σοφιστές των ημερών του. Δεν έκανε υποχωρήσεις στη φιλοσοφία ή τους φιλοσόφους και τους εξόρισε όλους στο βασίλειο των άχρηστων φλύαρων. Δεν τον ενδιέφεραν οι κοινοτικές τιμές και αξίωνε θαρραλέα το δικαίωμά του για απαλλαγή από εκείνες τις πολυδάπανες δημόσιες λειτουργίες με τις οποίες άντρες μικρότερου αναστήματος επαύξαιναν τη φήμη τους.

Στη λογοτεχνία ο Αριστείδης ήταν εξίσου ανεξάρτητος και αποφασιστικός. Η έντονη πνευματική του ζωή, που μπορεί να περιγραφεί από την άποψη της ευσέβειας ή της ευπιστίας (ή ενός μίγματος των δύο), υπογραμμίζει τα πιο πρωτότυπα και αξιομνημόνευτα έργα του. Απηύθυνε έναν αριθμό ύμνων σε θεούς και θεές. Αν και το καθιστά σαφές ότι ήταν εντελώς ικανός για να

συνθέτει στίχους -και μερικοί στίχοι που σώζονται το αποδεικνύουν- οι ύμνοι που βρίσκονται στο σωζόμενο corpus είναι όλοι σε πεζό λόγο. Δεν είναι σύμπτωση. Στον ύμνο του στον Σάραπη ο Αριστείδης επιμένει πολύ στο ζήτημα του πώς να πλησιάσει καλύτερα τη θεότητα και επιχειρηματολογεί ότι ο πεζός λόγος είναι στην πραγματικότητα ανώτερος από τους στίχους. Η ποίηση κάνει το λάτρη να ηχεί προφητικός και ανειλικρινής. Χρησιμοποιούμε τον πεζό λόγο για καθετί άλλο, λέει ο Αριστείδης:

> *ἀλλ' ἐπὶ μὲν τὰ ἄλλα πάντα ἀγωνίσματα τῷ λόγῳ χρώμεθα, καὶ πανηγύρεις τε ἐγκωμιάζομεν καὶ πράξεις ἀνδρῶν καὶ πολέμους ἀφηγούμεθα, καὶ μύθους ποιοῦμεν, κἀν τοῖς δικαστηρίοις ἀγωνιζόμεθα, καὶ πρὸς πάνθ', ὡς ἔπος εἰπεῖν, ἡμῖν ἔπεισιν ὁ λόγος, πρὸς δὲ τοὺς θεοὺς αὐτοὺς τοὺς δόντας ἡμῖν αὐτὸν οὐ παντάπασιν ἀξιοῦμεν χρῆσθαι τούτῳ.*
> *...οὐ γὰρ μέτρα πρῶτον ἐγένετο, εἶθ' οὕτως εὑρέθη λόγος καὶ διαλέγεσθαι, οὐδὲ ποιηταὶ γενόμενοι τὰ ὀνόματα οἷς δεῖ χρῆσθαι διέθηκαν, ἀλλ' ὄντων ὀνομάτων καὶ λόγου πεζοῦ χάριτός τινος ἕνεκα καὶ ψυχαγωγίας ἡ τούτων ἐργάτις ὕστερον εἰσῆλθε ποιητική. ὥστ' εἰ τὴν φύσιν τιμῶμεν, τὴν αὐτῶν τῶν θεῶν διάταξιν καὶ βούλησιν τιμῶντες ἂν εἴημεν καὶ τὸ πρότερον καὶ πρεσβύτερον καὶ κατ' αὐτοὺς ἄμεινον τοὺς ποιητὰς τιμιώτερον ἂν ποιοῖμεν τῇ τοιᾷδε προσρήσει προσαγορεύοντες τοὺς ἅπαντα ταῦτα διαθέντας θεούς, ὥσπερ γε καὶ ἡμᾶς αὐτοὺς ἄνευ μέτρων προσαγορεύοντες οὐκ αἰσχυνόμεθα.*
> (*Εἰς Σάραπιν* 4-8)

Ο Αριστείδης συνεχίζοντας συζητεί την ευλυγισία του πεζού λόγου ενάντια στην ακαμψία των μετρικών σχημάτων, μολονότι είναι καλά ενήμερος για τις δυνατότητες των ρυθμών στον πεζό λόγο. Η συνηγορία του για τον πεζό ύμνο είναι μια από τις πιο εντυπωσιακές συμβολές στην ελληνική λογοτεχνία.

Μια άλλη βρίσκεται στις αυτοβιογραφικές διηγήσεις. Οι *ιεροί λόγοι* είναι ένα είδος πνευματικής αυτοβιογραφίας, χωρίς παράλληλο στην αρχαία λογοτεχνία. Αφηγούνται την εσώτερη ζωή του συγγραφέα στη διάρκεια της παρατεταμένης παραμονής του στο Ασκληπιείο της Περγάμου. Στο μεγαλύτερο μέρος τους παρέχουν λεπτομερείς αναφορές ονείρων και τα μέτρα που πήρε εξαιτίας των ονείρων. Ιστορικά πρόσωπα, μέρη και γεγονότα εμφανίζονται από καιρό σε καιρό και μέσα και έξω από τα όνειρα, σε τρόπο που μια ανάγνωση των *Λόγων* φέρνει τον αναγνώστη αμέσως μέσα στο περιβάλλον της ανώτερης τάξης της Μικράς Ασίας τον δεύτερο αιώνα. Οι διηγήσεις του Αριστείδη θυμίζουν, στην παρουσίαση των περιποιήσεων του Ασκληπιού, τη λογοτεχνία της αρετολογίας και, στις περιγραφές των ονείρων, τα *Ονειροκριτικά* του Αρτεμίδωρου, όπως και μερικές προσωπικές διηγήσεις σε παπύρους. Αλλά η πληρότητα της ενδοσκόπησης του Αριστείδη και το δυνατό πνεύμα που έχει τόσο καθαρά δημιουργήσει αυτή την αυτοβιογραφία

κάνουν τους *Ιερούς Λόγους* αξιομνημόνευτους και μοναδικούς.

Από τους *Λόγους* σώζονται λίγο παραπάνω από πέντε, κι απ' αυτούς ο τέταρτος περιέχει περισσότερο ιστορικό υλικό από τους άλλους. Αλλά όλοι είναι βασικά μία απαρίθμηση ονείρων και του αντίκτυπου που έχουν:

> *ἑκάστη γὰρ τῶν ἡμετέρων, ὡσαύτως δὲ νυκτῶν, ἔχει συγγραφήν, εἴ τις παρών, ἢ τὰ συμπίπτοντα ἀπογράφειν ἐβούλετο, ἢ τὴν τοῦ θεοῦ πρόνοιαν διηγεῖσθαι, ὧν τὰ μὲν ἐκ τοῦ φανεροῦ παρών, τὰ δὲ τῇ πομπῇ τῶν ἐνυπνίων ἐνεδείκνυτο, ὅσα γε δὴ καὶ ὕπνου λαχεῖν ἐξῆν· σπάνιον δ' ἦν ὑπὸ τῶν περὶ τὸ σῶμα τρικυμιῶν, ταῦθ' οὖν ἐνθυμούμενος ἐγνώκειν παρέχειν ὡς ἀληθῶς ὥσπερ ἰατρῷ τῷ θεῷ σιγῇ ποιεῖν ὅ,τι βούλεται (Ιερών Λόγος,* Α 274).

Για τη φυσική του κατάσταση και τα όνειρα σε κάθε στάδιο της αρρώστιας του ο Αριστείδης δίνει μιαν ακριβή αφήγηση. Δεν φαίνεται να τελειώνουν ο ιδρώτας, ο εμετός, το μπάνιο και η έλλειψη μπάνιου. Οι συνταγές του Ασκληπιού είναι συχνά τέτοιες που μπερδεύουν ένα σημερινό γιατρό, αλλά δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι οι γιατροί της Περγάμου βοηθούσαν στην εφαρμογή των οδηγιών του θεού και ότι ο ίδιος ο Γαληνός αναγνώρισε την αξία των ονείρων στην οδηγία του για αποτελεσματική θεραπεία. Η φιλοδοξία και ματαιοδοξία του Αριστείδη συχνά κάνουν να ακτινοβολούν τα όνειρά του, όπως κάνουν εκείνα των πιο φιλόδοξων προσώπων. Στον νυκτερινό του κόσμο διοικητές, αυτοκράτορες, ακόμη και ο Πάρθος βασιλιάς τιμούν τον μεγάλο ρήτορα. Επιπλέον τα όνειρα πρόσφεραν ένα υπερφυσικό μέσο για να επικοινωνήσει κατευθείαν με τους μεγάλους άνδρες της κλασικής εποχής. Ο Αριστείδης επικοινώνησε στον ύπνο του με τον Πλάτωνα, Λυσία, Σοφοκλή και άλλους. Ο πέμπτος καί τέταρτος αιώνας π.Χ. δεν ήταν καθόλου μακρινοί· δεν ήταν χαμένη χρυσή εποχή, αλλά μάλλον κομμάτι του παρόντος. Αυτό είναι μια σημαντική άποψη του καλούμενου αρχαϊσμού των Ελλήνων της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Ο ρήτορας Πολέμων, ένας παλιότερος σύγχρονος του Αριστείδη, είδε στο όνειρό του τον Δημοσθένη και σε αναγνώριση του γεγονότος αυτού έστησε άγαλμα με μια επιγραφή που διακήρυσσε 'ο Πολέμων έστησε αυτό το άγαλμα του Δημοσθένη γιου του Δημοσθένη, από την Παιανία, σύμφωνα μ' ένα όνειρο'[1].

Μέχρι πρόσφατα η προσοχή που δεχόταν ο Αριστείδης από κριτικούς και ιστορικούς κατευθυνόταν συνήθως στους λόγους του που επαινούσαν πόλεις, και ιδιαίτερα στο λόγο για τη Ρώμη. Τα έργα αυτά είναι εξαιρετικά δείγματα ενός λαϊκού ρητορικού είδους. Ακολουθούν τις παραδοσιακές κατηγορίες του εγκωμίου και περιλαμβάνουν το συνηθισμένο παράπονο ότι κανέ-

1. Habicht (1969) 75, αρ. 33 (πβ. Φρύνιχο σ. 494 Rutherford).

νας θνητός δεν μπορούσε να απαριθμήσει επαρκώς τις δόξες του μέρους που εξεταζόταν. Δεν μπορούν, ωστόσο, να χρησιμεύσουν ως ιστορικά ντοκουμέντα κάποιας σημασίας. Ο λόγος για τη Ρώμη είναι ένα επίτευγμα, όχι μια έκφραση της ώριμης γνώμης ενός τυπικού μορφωμένου Έλληνα της εποχής των Αντωνίνων. Είναι, για παράδειγμα, διδακτικό να συγκρίνουμε το λόγο του Αριστείδη για τη Ρώμη με τον *Παναθηναϊκό* του που επαινεί την Αθήνα. Για τη Ρώμη διακηρύσσει,

> *Καὶ οὔτε θάλαττα διείργει τὸ μὴ εἶναι πολίτην οὔτε πλῆθος τὰς ἐν μέσῳ χώρας, οὐδ' Ἀσία καὶ Εὐρώπη διήρηται ἐνταῦθα· πρόκειται δ' ἐν μέσῳ πᾶσι πάντα· ξένος δ' οὐδεὶς ὅσας ἀρχῆς ἢ πίστεως ἄξιος, ἀλλὰ καθέστηκε κοινὴ τῆς γῆς δημοκρατία ὑφ' ἑνὶ τῷ ἀρίστῳ ἄρχοντι καὶ κοσμητῇ (213)... ἅπασαι μὲν αἱ Ἑλληνικαὶ πόλεις ἐφ' ἡμῶν ἀνέχουσι καὶ τὰ ἐν αὐταῖς ἀναθήματα καὶ τέχναι καὶ κόσμος πάντες ὑμῖν ἔχουσι φιλοτιμίαν, ὥσπερ ἐν προαστείῳ κόσμος.* (224)

Για την Αθήνα ο Αριστείδης παρατηρεί,

> *ἅπασαι γὰρ αἱ πόλεις καὶ πάντα τὰ τῶν ἀνθρώπων γένη πρὸς ὑμᾶς καὶ τὴν ὑμετέραν δίαιταν καὶ φωνὴν ἀπέκλινεν. καὶ οὐ φρουραῖς ἐγκαθεστηκυίαις ἡ δύναμις τῆς πόλεως συνέχεται, ἀλλ' ἁπάντων ἐξεπίτηδες τὰ ὑμέτερα ᾑρημένων καὶ εἰσποιούντων ἑαυτούς, ὡς δυνατόν, τῇ πόλει, συνευχομένων καὶ παισὶ καὶ ἑαυτοῖς τοῦ παρ' ὑμῖν καλοῦ μεταλαβεῖν. καὶ οὔτε Ἡρακλέους στῆλαι κωλύουσιν οὔτε Λιβύης κολωνοῖς ταῦτα ὁρίζεται, οὐδ' αὖ Βοσπόρῳ καὶ ὁποτέρῳ βούλει, οὐδὲ στενοῖς Συρίας καὶ Κιλικίας, ἀλλὰ πᾶσαν τὴν γῆν τύχῃ τινὶ θείᾳ ζῆλος ἐπέρχεται τῆς ὑμετέρας σοφίας καὶ συνηθείας, καὶ ταύτην μίαν φωνὴν κοινὴν ἅπαντες τοῦ γένους ἐνόμισαν.* (322-324)

Στον Παναθηναϊκό λόγο είναι σαν να μην υφίσταται η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία. Προφανώς η ρητορική του Αριστείδη για τις πόλεις δεν είναι μύθος αλλά πιο πολύ μια λαμπρή ανάμιξη κοινοτοπιών και ιστορικών σημείων σύμφωνα με τις αρχές του επαίνου. Δεν είναι εκπρόσωπος οιουδήποτε τμήματος γνώμης. Είναι ένας εκτελεστής.

Όταν ιδωθεί στο σύνολό του, το επίτευγμα του Αριστείδη είναι θαυμαστό. Ως υμνογράφος, συγγραφέας ημερολογίων, συγγραφέας πανηγυρικών, σύμβουλος, και φορέας της ρητορικής επίδειξης, είναι κεντρική μορφή στη μεταβίβαση του Ελληνισμού.

4. ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΚΑΙ ΠΡΟΚΑΤΑΛΗΨΗ

Γαληνός

Ο Γαληνός, ίσως ο πιο μεγάλος γιατρός της αρχαιότητας μετά τον Ιπποκράτη, ήταν επίσης ένας από τους πιο παραγωγικούς Έλληνες συγγραφείς της εποχής του. Σύγχρονος του Αριστείδη και του Λουκιανού, συμμεριζόταν μαζί τους μια ροπή για πολύτομη παραγωγικότητα. Τα άπαντα του Γαληνού γεμίζουν είκοσι δύο τόμους στην απαρχαιωμένη έκδοση του Kühn, που πρέπει τώρα να συμπληρωθεί με ένα σημαντικό αριθμό χαμένων έργων που ανακαλύφθηκαν σε αραβική μετάφραση. Ακόμη και με τα μέτρα του δεύτερου αιώνα μ.Χ. ο Γαληνός ήταν κάτι σαν θαύμα· και παρόλο που η φήμη του βασίζεται στα ιατρικά του επιτεύγματα, ο ίδιος θεωρούσε τον εαυτό του τόσο φιλόσοφο και φιλόλογο όσο και γιατρό. Οι πραγματείες του ήταν τόσες πολλές και τόσο δημοφιλείς, που ο Γαληνός ένιωσε υποχρεωμένος, προς το τέλος της ζωής του, να ετοιμάσει έναν κατάλογο των αυθεντικών έργων του (*Περί των ιδίων βιβλίων*), όπως ακριβώς ο καλλιτέχνης Claude Lorrain το δέκατο έβδομο αιώνα συνέταξε έναν κατάλογο (το liber veritatis)* των ελαιογραφιών που ζωγράφισε πραγματικά. 'Στην περιοχή του Σανδαλάριου, όπου είναι οι πιο πολλοί από τους βιβλιοπώλες της Ρώμης, πρόσεξα μερικούς που αμφέβαλλαν αν ένα βιβλίο που προσφερόταν για πώληση ήταν από μένα ή κάποιον άλλον', έγραψε ο Γαληνός στην αρχή του καταλόγου του. Το βιβλίο επιγραφόταν με τις λέξεις 'Γαληνός ο ιατρός', αλλά οι πλαστογραφίες δεν είναι ασυνήθιστες. Η εκτίμηση για τις έρευνες του Γαληνού στην ιατρική όφειλε πολλά στην επιτυχία της σειράς των διαλέξεων για την ανατομία -με επίδειξη ανατετμημένων μερών του σώματος- που έδωσε στη Ρώμη στην αρχή της βασιλείας του Μάρκου Αυρηλίου. Κανένας σοφιστής δεν απόλαυσε ποτέ μεγαλύτερη επευφημία ή πιο καλλιεργημένα ακροατήρια.

Στον πατέρα του Γαληνού, έναν αρχιτέκτονα από την Πέργαμο, δόθηκε η συμβουλή σ' ένα όνειρο ότι το νέο παιδί έπρεπε να εκπαιδευθεί στην ιατρική όπως και στη φιλοσοφία. Η Πέργαμος ήταν ιδανικό μέρος για μια τέτοια εκπαίδευση. Ένας θίασος μονομάχων ήταν προσαρτημένος στον αρχιερέα της Ασίας στην πόλη (για να χρησιμοποιείται σε γιορτές), και μια τοπική ιατρική σχολή μπόρεσε να ανθίσει με τη βοήθεια της πρόθυμα διαθέσιμης προμήθειας πληγών, ακρωτηριασμών και πτωμάτων. Φιλόσοφοι μπορούσαν να βρεθούν στον περίβολο του ναού του Ασκληπιού, και πολλοί από τους πιο λαμπρούς σπουδαστές της Μικράς Ασίας διέμεναν στην Πέργαμο για διδασκαλία. Ο Γαληνός ήταν εκτεθειμένος και στα τέσσερα κύρια φιλοσοφικά

* Δηλ. το βιβλίο της αλήθειας

δόγματα της εποχής, Πλατωνισμό, Αριστοτελισμό, και τα δόγματα των Επικουρείων και Στωικών. Η πρώιμη εκπαίδευσή του ενθάρρυνε έναν εκλεκτισμό που τον διατήρησε σ' όλη του τη ζωή. Η σθεναρά δογματική προσέγγισή του στη φιλοσοφία εξηγεί τη μεγαλόψυχη εκτίμηση για τους Χριστιανούς, των οποίων η χρηστή συμπεριφορά τους πλησίασε, κατά την άποψή του, στο φιλοσοφικό ιδανικό.

Στην ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας ο Γαληνός πρέπει να παρουσιάζεται ως κριτικός και υπομνηματιστής. Έγραψε μελέτες πάνω στο λεξιλόγιο του Ευριπίδη και Αριστοφάνη. Τώρα έχουν χαθεί, αλλά αξίζουν προσοχή για την εκλογή του θέματος σε μια εποχή που οι πεζογράφοι της κλασικής περιόδου προκαλούσαν ένα πιο ζωηρό ενδιαφέρον. Είναι φανερό από το δικό του έργο ότι ο Γαληνός είχε οξεία αίσθηση ύφους (μολονότι οι επιτηδεύσεις του δεν βρίσκουν στις ημέρες μας απήχηση στον καθένα), κι η ανάγκη για ακρίβεια σε ανατομικές περιγραφές αναπόφευκτα αύξαιναν την ευαισθησία του στο λεκτικό. Οποιοσδήποτε κι αν είναι ο τεχνικός χαρακτήρας του θέματός του, ο Γαληνός έμεινε πάντοτε άνθρωπος των γραμμάτων. Το ύφος του ήταν αρκετά ευδιάκριτο για έναν οξυδερκή θαυμαστή, ώστε να μπορέσει να ανακηρύξει ένα δήθεν έργο του Γαληνού ως πλαστογραφία με βάση τους πρώτους δύο στίχους.

Οι από αυτοψία παρατηρήσεις του Γαληνού για δύο διακεκριμένους συγχρόνους του λογοτέχνες χρησιμεύουν για να διαφωτίζουν τα σωζόμενα έργα τους και αναδεικνύουν τον Γαληνό σε διορατικό παρατηρητή. Είδε στο πρόσωπο του Αριστείδη έναν άνθρωπο του οποίου το αδάμαστο πνεύμα θριάμβευσε πάνω σ' ένα σώμα που έφθινε σιγά σιγά[1]. Στο πρόσωπο του Λουκιανού είδε έναν κακοήθη φαρσέρ που ευχαριστιόταν όταν στενοχωρούσε τους σοβαρούς ανθρώπους[2]. Δεν μπορεί να υπάρξει αμφιβολία ως πρός το ποιον από τους δύο αυτούς συγγραφείς έκρινε ότι ήταν πιο αξιόλογος, και η κρίση του ήταν ταυτόσημη με την κρίση των επόμενων γενεών της αρχαιότητας. Ο νεότερος θαυμασμός για τον Λουκιανό, συχνά συνδεδεμένος με δυσφήμηση του Αριστείδη και των μιμητών του (όπως ο Λιβάνιος), είναι σοβαρό εμπόδιο στην κατανόηση της ελληνικής λογοτεχνίας την εποχή της Ρώμης και του Βυζαντίου. Ο Γαληνός δίνει την ορθή προοπτική.

Οι διάφορες πραγματείες στις οποίες ο Γαληνός εξιστορούσε τα περασμένα επιτεύγματά του περιλαμβάνουν ένα είδος αυτοβιογραφίας. Από τα έργα που σώζονται, τα δύο τμήματα για τα δημοσιεύματά του και το δοκίμιο

1. Αποσπάσματα του Υπομνήματος στον *Τίμαιο* του Πλάτωνα, έκδ. Schröder (1934) 99 (στα Αραβικά).

2. Strohmaier (1976) 118 (στα Αραβικά).

που έχει τον τίτλο 'Για την πρόγνωση' (*Περί του προγιγνώσκειν*) είναι σημαντικές αυτοβιογραφικές μαρτυρίες και κερδίζουν για τον Γαληνό μια θέση, που δεν του έχει αναγνωριστεί πάντοτε, στην ιστορία της αρχαίας αυτοβιογραφίας[1]. Ένας τουλάχιστον από τους κύριους αντικειμενικούς σκοπούς του όταν έγραφε για τον εαυτό του ήταν για να τον υπερασπιστεί μπροστά σ' αυτό που θεωρούσε ζηλόφθονη δυσφήμηση· αλλά κάποια έπαρση και αυτο-αποκάλυψη θα ήταν αναμφίβολα ακόμη πιο καθαρή αν ήταν δυνατό να διαβάζαμε τη χαμένη πραγματεία που είχε τον τίτλο *Περὶ διαβολῆς ἐν ᾧ καὶ περὶ τοῦ ἰδίου βίου*.

Αρτεμίδωρος

Είναι χαρακτηριστικό ότι απ' όλα τα βιβλία για την ερμηνεία των ονείρων που έχουν γραφεί στην αρχαιότητα το μόνο που σώθηκε ουσιαστικά πλήρες είναι το έργο του Αρτεμίδωρου. Γράφοντας στα μέσα του δεύτερου αιώνα μ.Χ., σε μια εποχή κατά την οποία ο Γαληνός και ο Αριστείδης μαρτυρούν επαρκώς μια βαθιά ριζωμένη πίστη στην προφητική και καθοδηγητική δύναμη των ονείρων, ο Αρτεμίδωρος από την Έφεσο ανέλαβε να εγκαθιδρύσει, βασιζόμενος σε εκτεταμένη έρευνα, ένα ορθολογιστικό σύστημα ερμηνείας. Επιτίμησε τους προκατόχους του, επειδή αρκέστηκαν να βασιστούν στην παραδοσιακή λογοτεχνία για τις ερμηνείες τους, και υιοθέτησε για τον εαυτό του μιαν εμπειρική μέθοδο που τον οδήγησε στη Μικρά Ασία, Ελλάδα και Ιταλία σ' αναζήτηση πληροφοριοδοτών. Όπως σημειώνει στον πρόλογο του 1ου βιβλίου, δεν περιφρόνησε τη συντροφιά των λαϊκών προφητών της αγοράς -μάγους, ταχυδακτυλουργούς κι αγίους ανθρώπους. Κρατούσε σημειώσεις των ονείρων που άκουσε· πρόσεχε σχολαστικά τα επακόλουθα των ονείρων, όπου μπορούσαν να βεβαιωθούν, έτσι ώστε να δημιουργήσει μια ερμηνεία που βασιζόταν σε τεκμηριωμένα αποτελέσματα.

Το *Ονειροκριτικά* του Αρτεμίδωρου σώζονται σε πέντε βιβλία, από τα οποία τα δύο πρώτα περιλαμβάνουν καθαρά την αρχική σειρά ερμηνειών, στα οποία τρία βιβλία προστέθηκαν αργότερα για να προμηθεύσουν επιπλέον υλικό όπως και δικαιολόγηση της μεθόδου. Το πέμπτο βιβλίο είναι ένα ρεπερτόριο των γνωστών αποτελεσμάτων πραγματικών ονείρων. Το έργο στο σύνολό του, με την αφθονία των παραδειγμάτων πιθανών ονείρων (μερικά είναι εντελώς πέρα από τη φαντασία), είναι μια μοναδική πηγή για τις στάσεις και τις εντάσεις της κοινωνίας του δεύτερου αιώνα. Πολλές από τις ερμηνείες του Αρτεμίδωρου στρέφονται ολότελα πάνω στο κοινωνικό επίπεδο

1. Όπως έχει υποδείξει ο Nutton (1972) 52, ο Γαληνός λήφθηκε υπόψη από τον Misch (1950) 328-52.

του ονειρευόμενου σε σχέση μ' εκείνο των άλλων προσώπων που μπορεί να εμφανίζονται στο όνειρο.

Η γνώμη που επικρατούσε κάποτε ότι το έργο του Αρτεμίδωρου ήταν ένα σπάνιο δείγμα λογοτεχνίας για τον προληπτικό κοινό άνθρωπο έχει τώρα υποχωρήσει στην πολύ πιο λογική άποψη ότι είναι ένα πολύ εκλεπτυσμένο δείγμα αποκρυφισμού για τη μορφωμένη ανώτερη τάξη. Αν μη τι άλλο, τα Ελληνικά είναι λεπτοδουλεμένα, με προσεκτική προσήλωση στην απόχρωση και τις διακρίσεις στις σημασίες των λέξεων. Αναμφίβολα θα είχε ευχαριστήσει τον τιμώμενο των τριών πρώτων βιβλίων, κάποιον Κάσσιο Μάξιμο, που από την έκφραση εκτίμησης του Αρτεμίδωρου στο τέλος του 2ου βιβλίου φαίνεται ότι ήταν ένας φιλόσοφος ή ρήτορας από τη Φοινίκη. Επιπρόσθετα, οι καταστάσεις που προβλέπονται στα *Ονειροκριτικά* συχνά αντικατοπτρίζουν το περιβάλλον μορφωμένων και πλούσιων ανθρώπων. Μερικοί που ονειρεύτηκαν και ταυτίζονται με το όνομά τους, ξαναφέρνουν στο νου μας τους πιο ψηλούς κύκλους της αυτοκρατορικής κοινωνίας: Cornelius Fronto, ο δάσκαλος του Μάρκου, επιστολογράφος και ύπατος το 143 μ.Χ., ή Πλούταρχος, ο ηθικολόγος, που ονειρεύτηκε ότι οδηγούνταν στον ουρανό από τον Ερμή.

Ο Αρτεμίδωρος ισχυριζόταν ότι απολάμβανε την έμπνευση και προστασία του Απόλλωνα στη διάρκεια της εργασίας του για τα όνειρα, και ιδιαίτερα του Απόλλωνα της Δάλδης, μιας μικρής πόλης στη Λυδία (2.70). Η Δάλδη ήταν η ιδιαίτερη πατρίδα της μητέρας του, και ο Αρτεμίδωρος επέλεξε να δείξει την ευγνώμονα αγάπη του με το να ονομάζεται σκόπιμα *Δαλδιανός* αντί *Εφέσιος* στον τίτλο των *Ονειροκριτικών*. Μολονότι δεν γνωρίζουμε τίποτα για τον πατέρα του, ο γιος του, στον οποίο αφιέρωσε τα δύο τελευταία βιβλία του έργου για τα όνειρα, ήταν προφανώς επίσης επαγγελματίας ονειροκρίτης. Αυτό προβάλλει το ενδιαφέρον ενδεχόμενο ότι μια σταδιοδρομία στον αποκρυφισμό μπορεί να ήταν παράδοση της οικογένειας.

Το σύστημα του Αρτεμίδωρου βασίζεται σε μια οξεία διάκριση ανάμεσα στο προφητικό όνειρο (*ὄνειρος*) και το μη προφητικό όνειρο (*ἐνύπνιον*) ή απλή αντανάκλαση της ανησυχίας του ξυπνήματος. Το προφητικό όνειρο, που είναι φυσικά αυτό που τον ενδιαφέρει πάρα πολύ, μπορεί να σκιαγραφήσει το μέλλον όπως θα είναι ή να το υποδεικνύει μέσω συμβόλου ή αλληγορίας. Ο Αρτεμίδωρος στη συνέχεια ταυτίζει υποδιαιρέσεις των κατηγοριών αυτών. Στην εύρεση της εξήγησης λέει (1.9) ότι δεν είναι μόνο χρήσιμο αλλά αναγκαίο να γνωρίζουμε προσωπικές λεπτομέρειες γι' αυτόν που βλέπει το όνειρο - τι κάνει για να ζήσει, τις περιστάσεις της γέννησής του, το μέγεθος της περιουσίας του, τη φυσική του κατάσταση και την ηλικία του. Γίνεται αμέσως προφανές ότι για τον Αρτεμίδωρο δεν υπάρχει μια εξήγηση για οποιοδήποτε όνειρο, και το υπόλοιπο του έργου του το επιβεβαιώνει το είδος της εμπειρίας στο οποίο ο Αριστείδης ήταν τόσο αφιερωμένος:

Περὶ συνταγῶν, ὅτι μὲν θεοὶ ἀνθρώποις συντάσσουσι θεραπείας, μάταιον τὸ ζητεῖν· πολλοὶ γὰρ καὶ ἐν Περγάμῳ καὶ ἐν Ἀλεξανδρείᾳ καὶ ἀλλαχοῦ συνταγαῖς ἐθεραπεύθησαν, εἰσὶ δὲ οἳ καὶ τὴν ἰατρικὴν ἐκ τοιούτων συνταγῶν λέγουσιν εὑρῆσθαι· ὅτι δὲ <ἃς> ἀναγράφουσί τινες συνταγὰς πολλοῦ γέλωτός εἰσι μεσταί, καὶ τοῖς ἐπὶ ποσὸν ἀφιγμένοις φρονήσεως ἡγοῦμαι σαφὲς εἶναι· οὐ γὰρ τὰ ὁρώμενα ἀναγράφουσιν ἀλλ' ὅσα ἂν αὐτοὶ πλάσωσιν.

Εδώ βρίσκουμε τον έμπορο των ονείρων να καταδικάζει σοφιστές και γιατρούς για άλογη πρακτική. Γενικά η επιστημονική άποψη του Αρτεμίδωρου για το δικό του θέμα φαίνεται ότι τον έκανε να υποπτεύεται τις μεγάλες λογοτεχνικές προσωπικότητες της εποχής του. Οπωσδήποτε, εκπλήσσεται κανείς να ανακαλύψει στην έκθεσή του για τη σημασία της πεολειχίας (1.79) ότι η κατηγορία εκείνων που εργάζονται με το στόμα τους περιλαμβάνει 'αυλητές, σαλπιγκτές, ρήτορες, σοφιστές, και τους ομοίους'. Επαγγελματικός ανταγωνισμός και συναγωνισμός για προστάτες μπορεί πολύ καλά να υπονοηθεί.

5. ΜΕΤΑΞΥ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΚΑΙ ΡΗΤΟΡΙΚΗΣ

Πλούταρχος

Ο ευχάριστος και παραγωγικός Πλούταρχος, του οποίου η τεράστια μάθηση, η εκτίμηση για το παρελθόν και η αγάπη της αρετής συχνά τον έκαμαν να θεωρηθεί η ίδια η ενσάρκωση του Ελληνισμού, είναι πραγματικά μια μοναδική μορφή στην ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας. Σαν καλλιεργημένος λόγιος που υπηρέτησε σε πρεσβείες και συναναστράφηκε με τη ρωμαϊκή αριστοκρατία με φιλική οικειότητα, φαίνεται ότι μοιάζει με πολλούς ρήτορες ή φιλοσόφους την εποχή της Δεύτερης Σοφιστικής. Αλλά δεν ήταν ποτέ σοφιστής· και τα ρητορικά έργα, που πιθανόν έγραψε στα νεότερά του χρόνια, δεν είναι επαρκής μαρτυρία ότι φιλοδοξούσε να είναι σοφιστής. Στη φιλοσοφία ήταν ασυνήθιστα καλά ενημερωμένος, όπως και σε πολλά άλλα θέματα, αλλά δεν έχει μεγάλες αξιώσεις να είναι πρωτότυπος φιλόσοφος. Δεν εκφωνούσε λόγους για την ομόνοια και τη στάση στις ελληνικές πόλεις, όπως έκαναν ο Δίων Χρυσόστομος κι ο Αριστείδης, αν και ενδιαφερόταν πολύ γι' αυτά τα ζητήματα. Απέφυγε να ζει σ' ένα από τα μεγάλα αστικά κέντρα της Ρωμαϊκής ανατολής, όπως η Αθήνα, η Έφεσος ή η Σμύρνη, αλλά αντί γι' αυτό προτίμησε να υποστηρίξει το συρρικνούμενο πληθυσμό μιας ήδη μικρής πόλης, της Χαιρώνειας, στη Βοιωτία, την παροιμιώδη πατρίδα των ηλιθίων. Ο Πλούταρχος, που έγραψε τη μόνη σειρά παράλληλων βιογραφιών που είναι γνωστή στη δυτική λογοτεχνία, δεν ανήκει σε καμιά αναγνωρισμένη κατηγορία συγγραφέων εκτός από εκείνη του πολυμαθή. Στο διακριτικό, πα-

ρατηρητικό και εργατικό τρόπο του ο Πλούταρχος ήταν μοναδικός.

Τα έργα του Πλουτάρχου έχουν πάντοτε αγαπηθεί οπουδήποτε άνθισαν οι κλασικές σπουδές. Αυτό συμβαίνει εν μέρει γιατί ανθολογεί και παραφράζει τόσα πολλά που έχουν χαθεί, ώστε προσφέρει ένα σημαντικό σύνδεσμο ανάμεσα σ' εμάς και στον Ελληνο-ρωμαϊκό κόσμο. Αλλά είναι κατά πρώτο λόγο γιατί τα ενδιαφέροντά του και η αντίληψή του φαίνονται να είναι τόσο μοντέρνα. Η συγκριτική άποψη της ιστορίας, η αφοσίωση στην οικογένειά του, οι ιδέες του για το γάμο, το ανοικτό και απεραντολόγο ύφος έχουν συχνά πολύ εκτιμηθεί στους νεότερους χρόνους. Οι απόψεις του Πλουτάρχου για τη θρησκεία και την ηθική, υποστηριζόμενες από ολόκληρο σύστημα δαιμονολογίας, φαίνονται μολαταύτα στους αναγνώστες συμπαθητικές και διδακτικές. Ο ήρεμος τόνος και ο άνετος, σοβαρός τρόπος εκφράζει μιαν εντύπωση ευθυκρισίας κάπως ποιμενικής φύσης. Δεν υπάρχει καθόλου χιούμορ στον Πλούταρχο· λίγα από τα σχόλιά του είναι ρωμαλέα και γλαφυρά ή διεισδυτικά. Αλλά απλωμένος από τη μια άκρη των έργων του ως την άλλη είναι ένας γνήσιος και ακατανίκητος ανθρωπιστής, αδέσμευτος από εγωισμό ή επίδειξη. Κι από την άποψη αυτή επίσης είναι πολύ ασυνήθιστη μορφή.

Αν ο Πλούταρχος δεν αποζητούσε ενεργά προαγωγή μέσα στη Ρωμαϊκή αυτοκρατορία, η μόρφωσή του και οι οικογενειακές του διασυνδέσεις τον έφερναν σε στενή επαφή με υπάτους, διοικητές και αυτοκράτορες. Όχι ότι καυχιόταν γι' αυτά τα πράγματα: οι απονομές τιμών που δέχθηκε από τον Τραϊανό και τον Αδριανό αναφέρονται πλημμελώς σε μεταγενέστερα εγκυκλοπαιδικά έργα και πουθενά αλλού. Ένα τιμητικό αξίωμα που κατείχε στους Δελφούς είναι γνωστό μόνο από την ενεπίγραφη βάση του αγάλματος που έστησε στον Αδριανό. Ο Πλούταρχος αντιλήφθηκε ότι οι επαφές του ήταν χρήσιμες για την αναγέννηση της κουλτούρας και της οικονομίας στην Ελλάδα, και δεν θα ήταν παράλογο αν του αποδίδαμε ένα σημαντικό ρόλο στη μαρτυρημένη με βεβαιότητα ανανέωση των Δελφών στην εποχή του Αδριανού. Η πείρα τον είχε διδάξει να δεχτεί τη ρωμαϊκή κυριαρχία σαν γεγονός της ζωής, στο οποίο οι αρχαίες παραδόσεις του Ελληνισμού έπρεπε να προσαρμοστούν. Η καθαρότητα του οράματος του Πλουτάρχου σε κάνει σχεδόν να παραλύσεις. Στα *Πολιτικά παραγγέλματά* του, κατά πολλούς την πιο πολύτιμη σωζόμενη έκθεση της ελληνικής ανταπόκρισης στη ρωμαϊκή διοίκηση, ο Πλούταρχος ορίζει το ρόλο του πολιτικού στην πολιτική ζωή:

ἔπειτα καὶ καθ' ἕνα καὶ κοινῇ διδάσκοντα καὶ φράζοντα τὴν τῶν Ἑλληνικῶν πραγμάτων ἀσθένειαν, ἧς ἓν ἀπολαῦσαι ἄμεινόν ἐστι τοῖς εὖ φρονοῦσι, μεθ' ἡσυχίας καὶ ὁμονοίας καταβιῶναι, μηδὲν ἐν μέσῳ τῆς τύχης ἆθλον ὑπολελοιπυίας. τίς γὰρ ἡγεμονία, τίς δόξα τοῖς περιγενομένοις; ποία δύναμις, ἣν μικρὸν ἀνθυπάτου διάταγμα κατέλυσεν ἢ μετέστησεν εἰς ἄλλον οὐδὲν οὐδ'

ἂν παραμένῃ σπουδῆς ἄξιον ἔχουσαν; (824 e-f).

Προφανώς ο Πλούταρχος έκρινε ότι η σύνθεση δοκιμίων και βιογραφιών ήταν κάτι που άξιζε σοβαρά τον κόπο, κι είχε δίκιο. Τα έργα του αντανακλούν όχι μόνο την προσπάθεια σύνθεσης (η αγάπη του για αφηρημένα ονόματα και οι μαιανδρικές περίοδοι θα είναι οικείες στους αναγνώστες του), αλλά καθρεφτίζουν εξίσου την προσπάθεια για διάβασμα των προγενεστέρων. Τα παραθέματα του Πλουτάρχου απλώνονται σε τόσο πλατιά ακτίνα και είναι τόσα πολλά ώστε οι κριτικοί των πηγών του δέκατου ένατου αιώνα το βρήκαν αδύνατο να πιστέψουν ότι τα έδρεψε όλα ο ίδιος διαβάζοντας τα πρωτότυπα κείμενα. Γι' αυτό και δημιουργήθηκε ο μύθος της ύπαρξης βιβλίων κοινοτοπιών, που υποτίθεται ότι ο Πλούταρχος είχε στη διάθεσή του. Είναι ένας από τους θριάμβους της πρόσφατης έρευνας για τον Πλούταρχο, που δεν ήταν ποτέ περιορισμένη, το γεγονός ότι έχει αποδείξει οριστικά το έρεισμα του Πλουτάρχου στα πραγματικά βιβλία από τα οποία παραθέτει. Δεν ήταν δόλιος λόγιος. Διάβαζε τόσο παθολογικά όσο και έγραφε· αν και η μνήμη του υπέκειτο σε σφάλματα, ήταν ακόμη εκπληκτική. Δεν υπάρχει τρόπος να βρούμε ως ποια έκταση ο Πλούταρχος κρατούσε σημειώσεις ή χρησιμοποιούσε βοηθούς, αλλά η μορφή πολλών παραθεμάτων και η κλίμακα των θεμάτων που απεικονίζουν κάνουν σίγουρο ότι συχνά βασιζόταν στη μνήμη του.

Η λογοτεχνική προτίμηση του Πλουτάρχου έχει κάποτε αμφισβητηθεί εξαιτίας μερικών αφελών γνωμών στο δοκίμιό του *Περί της Ηροδότου κακοηθείας*. Ο νεότερος αναγνώστης καταλαμβάνεται πραγματικά από έκπληξη καθώς διαβάζει στις πρώτες σειρές.

> *οὐ γὰρ μόνον, ὥς φησιν ὁ Πλάτων, τῆς ἐσχάτης ἀδικίας μὴ ὄντα δοκεῖν εἶναι δίκαιον, ἀλλὰ καὶ κακοηθείας ἄκρας ἔργον εὐκολίαν μιμούμενον καὶ ἁπλότητα δυσφορώτατον εἶναι. <ὅπερ φιλεῖ ποιεῖν ἐν τοῖς μάλιστα ὁ Ἡρόδοτος, τοῖς μὲν αἰσχίστῃ τῇ κολακείᾳ χαριζόμενος, τοὺς δὲ διαβάλλων καὶ συκοφαντῶν. νῦν δ' ὡς οὐδεὶς τετόλμηκεν αὐτοῦ τὴν ψευδολογίαν ἐξελέγχειν, ᾗ>* μάλιστα.*

Ωστόσο είναι απλώς η πεισματάρικη τιμιότητα του Πλουτάρχου στην παρακολούθηση των ρητορικών συμβάσεων της κοσμιότητας στην αφηγηματική ιστορία αυτή που τον οδηγεί σε τέτοιους ολοφάνερους παραλογισμούς. Γιατί μοιάζει με το ρητοροδιδάσκαλο Διονύσιο τον Αλικαρνασσέα στην επίκρισή του του Θουκυδίδη για τη συγγραφή ιστορίας πάνω σε θέμα που δεν άξιζε.

* Η συμπλήρωση έγινε από τον L. Pearson δοκιμαστικά. Η *φρ. εὐκολίαν... εἶναι* 'να υποκρίνεται μια επίφαση καλής διάθεσης και ειλικρινείας πράγμα που συσκοτίζει την ανίχνευση'

Η ετυμηγορία του Πλουτάρχου για τον Ηρόδοτο δεν οφείλεται σε άκαμπτη, ανεξάρτητη σκέψη. Βασίζεται στέρεα σε προϋποθέσεις συνηθισμένες στον καιρό του, κι επίσης, πρέπει να το παραδεχτούμε, σε κάποια ανικανότητα να κατανοήσει τον ελαφρότερο τόνο του Ηρόδοτου. Είναι μολαταύτα ειρωνεία το γεγονός ότι η ιστορία με τον τρόπο του Ηρόδοτου, ακόμη και η διάλεκτος, έγινε πολύ της μόδας στη γενεά μετά τον Πλούταρχο· και χρειάστηκε την πένα ενός Λουκιανού για να ξεσκεπάσει τις επιτηδεύσεις της νέας ιστοριογραφίας.

Το μνημειώδες εγχείρημα να γράψει παραλλήλους βίους των μεγάλων Ελλήνων και Ρωμαίων, με συγκριτικές εκτιμήσεις, πρέπει να ξεκίνησε, εν μέρει τουλάχιστον, από την ουσιαστική επαφή του Πλουτάρχου και με την ελληνική και με τη ρωμαϊκή παιδεία. Σε μια από τις επισκέψεις του στην Ιταλία επιθεώρησε το πεδίο μάχης του Βητριάκου (Bedriacum) με τη συνοδεία του φίλου και προστάτη του Mestrius Florus, όπως αφηγείται σε μια σωζόμενη βιογραφία (*Όθων*) από τους *Βίους των Καισάρων*. Οι *Βίοι* εκείνοι προηγήθηκαν των *Παραλλήλων βίων*, όπως ίσως έγινε με μερικές άλλες από τις βιογραφίες του, όπως ο *Επαμεινώνδας*. Μπορεί να εκφραστεί εύλογα η υποψία ότι το ρωμαϊκό περιβάλλον τον έκανε να ενδιαφερθεί για τη βιογραφία όπως ακριβώς έκαμε ο Σουητώνιος, κι αυτό αφού δοκίμασε μια σειρά αυτοκρατορικών βιογραφιών, όπως ο σύγχρονός του Ρωμαίος, στράφηκε σε μερικά μη ρωμαϊκά θέματα (συμπεριλαμβανομένου κι ενός Πέρση βασιλιά) πριν συλλάβει το τεράστιο σχέδιο των ελληνικών και ρωμαϊκών παραλλήλων βίων. Ένας φίλος του Πλίνιου του Νεότερου, ο Σόσιος Σενεκίων (Sosius Senecio), τιμήθηκε με την αφιέρωση των *Παραλλήλων βίων*. (Ο Πλούταρχος του αφιέρωσε επίσης τη συλλογή των λόγιων συνδιαλέξεων που έχουν τον τίτλο *Συμποσιακά*). Οι *Παράλληλοι βίοι*, στη σύλληψη και εκτέλεσή τους, είναι προϊόν της Ελληνο-ρωμαϊκής αυτοκρατορίας του δεύτερου αιώνα. Ο Πλούταρχος βλέπει τους πολιτισμούς της ανατολής και της δύσης ισότιμους, χωρίς προκατάληψη για τον καθένα.

Ετοιμάζοντας τους ελληνικούς και ρωμαϊκούς βίους, ο κύριος σκοπός του Πλουτάρχου ήταν ηθική διαπαιδαγώγηση. Είναι κατηγορηματικός στο σημείο αυτό:

> *οὔτε γὰρ ἱστορίας γράφομεν, ἀλλὰ βίους, οὔτε ταῖς ἐπιφανεστάταις πράξεσι πάντως ἔνεστι δήλωσις ἀρετῆς ἢ κακίας, ἀλλὰ πρᾶγμα βραχὺ πολλάκις καὶ ῥῆμα καὶ παιδιά τις ἔμφασιν ἤθους ἐποίησε μᾶλλον ἢ μάχαι μυριόνεκροι καὶ παρατάξεις αἱ μέγισται καὶ πολιορκίαι πόλεων. ὥσπερ οὖν οἱ ζῳγράφοι τὰς ὁμοιότητας ἀπὸ τοῦ προσώπου καὶ τῶν περὶ τὴν ὄψιν εἰδῶν οἷς ἐμφαίνεται τὸ ἦθος ἀναλαμβάνουσιν, ἐλάχιστα τῶν λοιπῶν μερῶν φροντίζοντες, οὕτως ἡμῖν δοτέον εἰς τὰ τῆς ψυχῆς σημεῖα μᾶλλον*

ἐνδύεσθαι, καὶ διὰ τούτων εἰδοποιεῖν τὸν ἑκάστου βίον, ἐάσαντας ἑτέροις τὰ μεγέθη καὶ τοὺς ἀγῶνας (Αλέξανδρος 1)*.

Είναι εύκολο και ίσως εσφαλμένο να τονίζουμε πολύ τη διάκριση ανάμεσα στην ιστορία και τη βιογραφία. Σίγουρα ο Πλούταρχος είχε ζωηρό ενδιαφέρον για την ιστορία, αλλά η δική του άποψη για το τι έκανε σίγουρα δεν ήταν λιγότερο βασισμένη στο ρόλο του δασκάλου της ηθικής. Αν υπάρχει ένα σημείο που ανακύπτει από τις βιογραφίες, στο σύνολό τους, είναι ότι η αρετή και η κακία δεν σέβονται την εθνικότητα. Τα ίδια χαρακτηριστικά επιδεικνύονταν εξίσου καλά σ' ανατολή και σε δύση. Ακόμη κι όταν σε σπάνιες περιπτώσεις, ο Πλούταρχος νόμιζε ότι θα ήταν διδακτικό να ανιστορήσει τους βίους κακών προσώπων, συνταίριαζε έναν κακό Έλληνα, όπως ο Δημήτριος, με έναν κακό Ρωμαίο, όπως ο Αντώνιος. Όπως λέει στον *Δημήτριο*, δεν πρέπει να νομιστεί ότι περιλαμβάνει τέτοιους βίους για να 'ψυχαγωγήσω και να διασκεδάσω τους αναγνώστες μου ποικίλλοντας το έργο μου'. Επιθυμούσε να διευκρινήσει την ηθικότητα με το αντίθετό της, και πάλι να υπογραμμίσει ότι διάφορα χαρακτηριστικά του ανθρώπινου γένους δεν περιορίζονται σ' ένα έθνος.

Υπάρχει μια αλάνθαστα προσωπική ποιότητα γύρω από το έργο του Πλουτάρχου. Ο αναγνώστης προσεγγίζει τον ίδιο το συγγραφέα. Όταν ο Πλούταρχος περιγράφει (*Δημοσθ.* 2) την ανακριβή κατοχή της λατινικής γλώσσας, μπορεί να ακούσει κανείς την αυθεντική φωνή ενός ανθρώπου στον οποίο η πείρα του κόσμου έδωσε μια ενστικτώδη ικανότητα στην οποία είχε δικαιολογημένη εμπιστοσύνη.

ἐν δὲ Ῥώμῃ καὶ ταῖς περὶ τὴν Ἰταλίαν διατριβαῖς οὐ σχολῆς οὔσης γυμνάζεσθαι περὶ τὴν Ῥωμαϊκὴν διάλεκτον ὑπὸ χρειῶν πολιτικῶν καὶ τῶν διὰ φιλοσοφίαν πλησιαζόντων, ὀψέ ποτε καὶ πόρρω τῆς ἡλικίας ἠρξάμεθα Ῥωμαϊκοῖς συντάγμασιν ἐντυγχάνειν, καὶ πρᾶγμα θαυμαστὸν μέν, ἀλλ' ἀληθὲς ἐπάσχομεν. οὐ γὰρ οὕτως ἐκ τῶν ὀνομάτων τὰ πράγματα συνιέναι καὶ γνωρίζειν συνέβαινεν ἡμῖν, ὡς ἐκ τῶν πραγμάτων, <ὧν> ἁμῶς γέ πως εἴχομεν ἐμπειρίαν, ἐπακολουθεῖν δι' αὐτὰ καὶ τοῖς ὀνόμασι.

Η αφοσίωση του Πλουτάρχου στο ιερό των Δελφῶν αντικαθρεφτίζεται στα τρία δοκίμιά του, *Περί του Ε του εν Δελφοίς, Περί των εκλελοιπότων χρηστηρίων* και *Περί του μη χραν έμμετρα νυν την Πυθίαν.* Τα έργα αυτά περιέχουν πολλά που είναι αυτοβιογραφικά και ελπίζουν σε μια αναγέννηση των Δελφών στην οποία ο Πλούταρχος ήταν ο ίδιος αναμιγμένος. Για πολλούς αναγνώστες των μη βιογραφικών έργων, που είναι γνωστά συλλογικά ως

* *ὥσπερ οὖν οἱ ζωγράφοι ... καὶ τοὺς ἀγῶνας* είναι προσθήκη του μεταφραστή

Ηθικά, το Δοκίμιο για τον Έρωτα αποδεικνύεται ως το πιο συναρπαστικό. Ο Πλούταρχος γνώριζε τον Πλάτωνα και το *Συμπόσιο* πάρα πολύ καλά, αλλά είχε διαφορετική άποψη. Η αληθινή αγάπη μπορούσε να βρεθεί στο νόμιμο γάμο:

> *ἀλλὰ γυναιξί τε <καὶ> γαμέταις ἀρχαὶ ταῦτα φιλίας, ὥσπερ ἱερῶν μεγάλων κοινωνήματα. καὶ τὸ τῆς ἡδονῆς μικρόν, ἡ δ' ἀπὸ ταύτης ἀναβλαστάνουσα καθ' ἡμέραν τιμὴ καὶ χάρις καὶ ἀγάπησις ἀλλήλων καὶ πίστις οὔτε Δελφοὺς ἐλέγχει ληροῦντας, ὅτι τὴν 'Αφροδίτην "Αρμα'* καλοῦσιν οὔθ' Ὅμηρον 'φιλότητα' τὴν τοιαύτην προσαγορεύοντα συνουσίαν.* (*Ερωτικός* 769a)

Αναρωτιέται κανείς πώς οι Μέσοι Πλατωνιστές ή ο Αίλιος Αριστείδης διερμήνευαν ένα τέτοιο χωρίο.

Ως προς τους φίλους του, την ευρυμάθειά του, το ύφος του, ο Πλούταρχος είναι ο άνθρωπος της εποχής του. Αλλά στις λογοτεχνικές του φιλοδοξίες και στην προσωπικότητά του κατέχει ξεχωριστή θέση.

Δίων από την Προύσα

Στον Φιλόστρατο, ο Δίων από την Προύσα δεν ήταν απλώς ένας από εκείνους τους φιλοσόφους που χαρακτηρίστηκαν σοφιστές μεταξύ των οποίων κατατάσσεται. Ήταν άνθρωπος γενικής διάκρισης που αψηφούσε την ένταξη σε κατηγορίες[1]. Ο Συνέσιος στις αρχές του πέμπτου[2] και ο von Arnim προς το τέλος του δέκατου ένατου αιώνα ήταν λιγότερο προσεκτικοί. Δουλεύοντας, πρέπει να το ομολογήσουμε, με βάση τις αξιώσεις ή τις νύξεις που υπάρχουν στη μεταγενέστερη παραγωγή του Δίωνα, διέκριναν δύο περιόδους, που χωρίζονταν από την εξορία του: πριν από τη σοφιστική σταδιοδρομία, και μετά, αφού η προσωπική του εμπειρία της φτώχειας του είχε διδάξει την αλήθεια των Στωικών-Κυνικών δογμάτων, έναν ευαγγελικό ρόλο ως φιλόσοφου που ηθικολογεί και ως πολιτικού που φιλοσοφεί. Αλλά φαίνεται ότι το σχήμα αυτό ήταν παραπλανητικό. Η διαβεβαίωση του Δίωνα σχετικά με τη Δελφική έγκριση για τις περιπλανήσεις του και ενός προσηλυτισμού στη φιλοσοφία μπορεί να θεωρηθεί ως δραματική αξίωση, που έχει σκοπό να παρουσιάσει την πνευματική του σταδιοδρομία σ' ένα κλασικό καλούπι (ένα κολλάζ του Σωκράτη, Διογένη και Ζήνωνα) και να τραβήξει την προσοχή μας από το

* Λέξη των Δελφών που σημαίνει 'ένωση', 'αρμονία'

1. Φιλόστρατος, *Βίοι σοφιστών* 1.7.487.
2. Συνέσιος, *Δίων*, ιδιαίτερα 37a-38b.

γεγονός ότι πρόδωσε τη φιλοσοφία στα νιάτα του. Μερικά πρώιμα έργα δείχνουν ήδη φιλοσοφικές επιδράσεις, ενώ για μερικά σοφιστικά έργα αρνούνται μια μεταγενέστερη χρονολογία με ανεπαρκή δικαιολόγηση. Οπωσδήποτε ένας αριθμός έργων φαίνονται να είναι αμφίρροπα ή κάποτε να ξεχειλίζουν από τις δυο αυτές καθαρές κατηγορίες.

Ο Δίων είχε σίγουρα ρητορική εκπαίδευση, αν και δεν ξέρουμε ποιός τον δίδαξε, και διάφορα έργα του δείχνουν ότι προχώρησε σε δημόσιες ρητορικές επιδείξεις του είδους που ταίριαζε στον τίτλο του σοφιστή. Μπορεί να είναι αυτό που τον έφερε στη Ρώμη από τη μικρή πόλη της Προύσας στη Βιθυνία και το πρωιμότερο έργο του που μπορεί να χρονολογηθεί (*Λόγ.* 29), ο επικήδειος λόγος για το νεαρό ερωμένο του Τίτου, Μελαγκόμα, που ίσως εκφωνήθηκε στη Νεάπολη το 70 μ.Χ., ανήκει στο επιδεικτικό είδος. Είναι ελαφρός αλλά γεμάτος χάρη· και το *Κόμης εγκώμιον* είναι ακόμη πιο ασήμαντο, ένα απλό *παίγνιο*. Το *Τέμπη* ή *Μέμνων* που προξένησε τον περιορισμένο θαυμασμό του Συνέσιου[1] μπορεί να ήταν πιο επιβλητικό, αλλά για μας ο πιο εντυπωσιακός σοφιστής μπορεί μονάχα να ακουστεί στους λόγους *Τρωικός* και *Ολυμπικός*. Ο *Τρωικός* ανασκευάζει έξυπνα την ομηρική αφήγηση του πολέμου με μία διασκεδαστική ανάμειξη του επιχειρήματος κατ' άνδρα (ad hominem) και επίκληση σε άλλες μαρτυρίες. Δείχνει, όπως πολλά από τα έργα του Δίωνα, ότι γνώριζε και –παρόλο που δεν θα μπορούσε κανείς να το συμπεράνει από τον τόνο του– αγαπούσε τον Όμηρό του, αλλά δεν προδίδει φιλοσοφική τάση. Πρώιμη χρονολογία θα μπορούσε, αλλά δεν είναι ανάγκη, να είναι η εξήγηση. Αντίθετα ο *Ολυμπικός* είναι μια πολύ βαριά σύνθεση φιλοσοφίας και ρητορικής. Πιθανόν να εκφωνήθηκε στους Αγώνες του 97 μ.Χ. και διερευνά τις ιδέες του ανθρώπου για τη θεότητα και τη συμβολή που έχουν σ' αυτές οι καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις. Όπως πολλοί από τους λόγους του Δίωνα (όπως παρατήρησε ο Φώτιος)[2] έχει ένα φουσκωμένο πρόλογο, αλλά αυτό βοηθά να κρατήσει το ενδιαφέρον του ακροατηρίου και τη συμπάθειά του, εν μέρει με αναφορές στις προσωπικές εμπειρίες του ομιλητή, πιο πολύ από τον καλά οργανωμένο και συγκρατημένο χειρισμό των κεντρικών θεμάτων.

Τέτοια ευγλωττία δεν κατευθυνόταν αποκλειστικά προς την επιδεικτική ρητορική. Ήδη το 71 μ.Χ., αναμφίβολα με την εισήγηση των Φλαβίων προστατών του και του φίλου του Cocceius Nerva που ήταν ύπατος τη χρονιά εκείνη, ο Δίων κυκλοφόρησε ένα λόγο ή φυλλάδιο *Κατά φιλοσόφων,* μια υπεράσπιση του ελληνικού πνευματικού κόσμου, γιατί το καθεστώς έδιωξε τους φιλοσόφους από τη Ρώμη. Ο Μουσώνιος, από τον οποίο ο Δίων είχε

1. Συνέσιος, *Δίων,* 39c-d.
2. Φώτιος, *Βιβλιοθήκη, Κώδ.* 209, 165b35.

μάθει τη Στωική φιλοσοφία στη δεκαετία του 60, δεν εξορίστηκε, και σ' αυτόν ο Δίων έστειλε ό,τι μπορεί να ήταν ένα ηπιότερο δοκίμιο. Αλλά η υπερβολική γλώσσα του λόγου, που προτρέπει την εξορία των οπαδών του Σωκράτη και Ζήνωνα από ξηρά και θάλασσα, δείχνει το μαθητή του Μουσώνιου σ' ένα αηδιαστικό φως, οσονδήποτε διασκεδαστικός και χαριτωμένος μπορεί να ήταν ο λόγος ως ένα δείγμα σοφιστικής ρητορικής[1]. Ο Δίων επίσης έθεσε τη σοφιστική του στη διάθεση της κυβέρνησης μ' ένα λόγο στους Αλεξανδρινούς το 72 μ.Χ. περίπου, προτρέποντάς τους να διορθώσουν τους στασιαστικούς τρόπους τους και ψέγοντας τους Κυνικούς για την αναταραχή που σχετίζεται με τα θέατρα και τις ιπποδρομίες. Αν και υπάρχουν πλάγια βαριά χτυπήματα ενάντια στους σοφιστές ο λόγος είχε φανερά πρόθεση να διασκεδάσει ένα ακροατήριο με αυτί για καλό δημόσιο λόγο όπως και να τους πείσει. Αυτός ο σοφιστικός αντικειμενικός σκοπός είναι ακόμη πιο καθαρός στον *Ροδιακό* της ίδιας περιόδου (*Λόγ.* 31): η πρακτική της εκ νέου χρησιμοποίησης των τιμητικών αγαλμάτων –όχι ασυνήθιστο και σχεδόν καθόλου, θα σκεφτόταν κανείς, κοσμο-συγκλονιστικό θέμα– υποβάλλεται σε μια εξαντλητική παράταξη επικρίσεων στον πιο εκτενή λόγο του Δίωνα (εκτός, αλήθεια, αν είναι συνδυασμός δύο λόγων). Δεν διαβάζεται εύκολα ούτε σε ανταμείβει για τον κόπο σου, αλλά είναι πολύτιμη μαρτυρία ότι αρκετά νωρίτερα από την εξορία του ο Δίων αντλούσε φιλοσοφικά επιχειρήματα και κατέφευγε στις ελληνικές παραδόσεις σε λόγους που είχαν κάποιο πρακτικό σκοπό καθώς και την ελπίδα διασκέδασης. Πολλές τέτοιες ανιαρές και ενθαρρυντικές εκκλήσεις για καλή συμπεριφορά εκφωνήθηκαν σε πόλεις της Βιθυνίας από τον Δίωνα μετά την εξορία του, και η Ταρσός επίσης ευνοήθηκε με τη συμβουλή του Δίωνα (*Λόγ.* 34), ίσως και πριν από την εξορία. Ένας δεύτερος λόγος για την Ταρσό (*Λόγ.* 33) είναι σε ελαφρότερη διάθεση, μαλώνοντας τους κατοίκους της για μια ενδημική αδυναμία – το ροχαλητό (αν αυτό είναι που σημαίνει το *ρέγκειν*). Το γεγονός ότι ο Δίων είναι συγχρόνως ευτράπελος και σκοτεινός μπορεί να είναι μια ένδειξη ότι η ψυχαγωγία είναι ο πρωταρχικός του στόχος, και οι κάτοικοι της Ταρσού μπορεί να έφυγαν μπερδεμένοι, όπως οι νεότεροι μελετητές, ως προς το τι διατεινόταν ότι επικρίνει ο Δίων.

Η φιλοσοφία που έδωσε το κύριο μέρος στη ρητορική του Δίωνα γέννησε επίσης έργα με συμβατικές φιλοσοφικές μορφές. Τα πιο πολλά είναι εντελώς σύντομοι διάλογοι ή προσφωνήσεις, προσφέροντας ευκρινείς αλλά όχι πρωτότυπες συζητήσεις θεμάτων, όπως η *Δουλεία* και η *Ελευθερία* (*Λόγ.* 14 και 15), η *Ομορφιά* (21) και η *Γνώμη* (66). Μερικά, όπως τα τελευταία δύο που αναφέρθηκαν, μπορούν να χρονολογηθούν στην εξορία του, όπως και η ομάδα

1. Συνέσιος, *Δίων* 40a-b.

στην οποία ο Διογένης είναι το φερέφωνο (6,8-10). Αλλά δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι κανένα δεν προηγείται χρονολογικά. Τα πιο ουσιαστικά (1-4) είναι τέσσερα έργα για τη βασιλεία (*Περί βασιλείας*). Δύο τουλάχιστον είχαν σκοπό να εκφωνηθούν στον Τραϊανό κατά τις παραδόσεις του Δίωνα ως πρεσβευτή στη Ρώμη στα χρόνια της εντατικής πολιτικής δραστηριότητας στην Προύσα (100-107;). Αναλύουν τις αυτοκρατορικές αρετές με τέτοιο τρόπο, ώστε να κάνουν τον αυτοκράτορα να αισθάνεται ότι μάλλον φιλοφρονείται με την παρουσία τους παρά ότι προειδοποιείται να θεραπεύσει την έλλειψή τους. Μορφή και τόνος ποικίλλουν. Το πρώτο είναι μια ομιλία που εισάγεται με ένα ανέκδοτο, το τρίτο μια πιο ενδόμυχη προσφώνηση που παίρνει τη νύξη από μία συνδιάλεξη του Σωκράτη. Τα άλλα είναι διάλογοι· ο Αλέξανδρος διατυπώνει τις απόψεις του Δίωνα σε λογομαχία με τον Φίλιππο (2) και ο Διογένης αναλαμβάνει τον ίδιο ρόλο συζητώντας με τον Αλέξανδρο (4). Όλα είναι μια σοβαρή προσπάθεια να εφαρμόσει ελληνιστικές θεωρίες για τη μοναρχία στο ρωμαϊκό αυτοκρατορικό σύστημα, και περιλαμβάνοντας τέτοια θέματα, όπως τα καθήκοντα ενός μονάρχη στους φίλους του, δείχνει τον ανθρωπισμό που κάνει τόσα πολλά από τα ηθικά έργα του Δίωνα να έχουν απήχηση. Δεν είναι μεγάλα έργα, αλλά η άποψή τους για τον καλό βασιλιά που κυβερνά υπό την οδηγία και προστασία της θεότητας τους εξασφάλισε επιρροή στο χριστιανικό Βυζάντιο. Αυτά δείχνουν τον Δίωνα σε πολύ καλύτερο φως από την πολιτική φαγωμάρα των λόγων της Προύσας με τους οποίους είναι σύγχρονοι, ντοκουμέντα της συμπεριφοράς την οποία ο Δίων επικρίνει ως 'ελληνικές αδυναμίες' στο λόγο του περί ομονοίας στη Νικομήδεια (*Λόγ*. 38.38).

Ωστόσο, πάρα πολύ απολαυστικά από τα φιλοσοφικά έργα του Δίωνα είναι εκείνα στα οποία αφήνονται να δεσπόσουν οι λογοτεχνικοί του σκοποί, είτε για να χρυσώσει το χάπι είτε (το πιο πιθανό) διότι ο Δίων επιθυμεί να δημιουργήσει φιλοσοφία, της οποίας οι λογοτεχνικές αξιώσεις θα είναι εξίσου υποχρεωτικές όσο στο έργο του προτύπου του Πλάτωνα. Δεν ήταν χωρίς λόγο που ο *Φαίδων* ήταν το ένα από τα δύο βιβλία που πήρε στην εξορία (το άλλο ήταν ο λόγος του Δημοσθένη, *Περί της παραπρεσβ.*)[1] και ο κομψός *Χαρίδημος* (30) έχει τη σαφήνεια και χάρη του δασκάλου του. Ο νεαρός επώνυμος αφήνει ως επιθανάτια διαθήκη ένα ζευγάρι πλατωνικών μύθων που παρουσιάζουν αντιτιθέμενες αλληγορίες της ανθρώπινης κατάστασης, τον χωρίς προνόμια αιχμάλωτο ή τον παραχαϊδεμένο τραπεζίτη. Αν ο Χαρίδημος είναι πλαστός, μπορούμε να υποπτευθούμε ότι το τρυφερό πάθος της εισαγωγής αντλεί τη δύναμή του από το διαπιστωμένο πρόωρο θάνατο του ίδιου του γιου του Δίωνα. Ωστόσο, στον *Ευβοϊκό* (7) ο Δίων είναι σαφής (και ίσως

1. Φιλόστρατος, *Βίοι Σοφιστών* 1.7.488.

αναληθής), όταν ισχυρίζεται προσωπική εμπειρία ως τη βάση για την ειδυλλιακή απεικόνιση της οικογενειακής ζωής ενός κυνηγού στη λοφώδη χώρα της Εύβοιας. Αυτό το μυθιστορηματικό επεισόδιο, που έγινε πολύ γνωστό και θαυμάστηκε όπως του άξιζε, είναι ένα ευχάριστο προοίμιο σε σοβαρές προτάσεις για τη βελτίωση της ποιότητας της ζωής στην πόλη[1]. Δείχνει τη σοφιστική επιδεξιότητα του Δίωνα να χρησιμοποιείται ταυτόχρονα στην υπηρεσία της φιλοσοφίας και στη δημιουργία μυθιστοριογραφίας, που πρόλαβε τις εξελίξεις του Λουκιανού. Ακόμη πιο λογοτεχνικοί είναι τέτοιοι μικρογραφικοί διάλογοι, όπως η *Χρυσηίς* (61).

Η επιδεξιότητα του Δίωνα εντυπωσίασε τους συγχρόνους του και εξασφάλισε τη μεταβίβαση των έργων του, αν και συχνά ημιτελών, σε θαυμαστές του στη μεταγενέστερη αρχαιότητα και στο Βυζάντιο. Ο Πολέμων ταξίδεψε στη Βιθυνία για να τον ακούσει, ο Φαβωρίνος τον αναγνώρισε ως δάσκαλό του. Ακόμη και ο Τραϊανός αναγνώρισε τη διάκρισή του και υποτίθεται ότι τον είχε μαζί του στο άρμα του κατά τον Δακικό του θρίαμβο (ίσως εκείνον του 102). Αλλά δεν είναι πολύ σίγουρο πως κάποιο από τα μηνύματα του Δίωνα κατανοήθηκε πλήρως· η παρατήρηση του Τραϊανού (αν είναι αυθεντική) θα μπορούσε να είχε εκστομισθεί από οποιονδήποτε από τους προστάτες του — 'δεν ξέρω τι λες, αλλά σε αγαπώ όπως αγαπώ τον εαυτό μου'[2]. Τα ελληνικά του ακροατήρια γνώριζαν τι έλεγε. Αλλά ίσως τους προξενούσαν μικρότερη εντύπωση οι συνεχείς αναφορές στον Όμηρο και στις ελληνικές παραδόσεις (συνηθισμένη μορφή της εποχής) από ό,τι τα καθαρά, φυσικά και μετρημένα αττικά Ελληνικά, που έφερναν στο νου όχι μόνο τον Πλάτωνα, αλλά και τον ευνοούμενο εκείνη την περίοδο συγγραφέα, που συνιστάται από τον Δίωνα στον κατάλογο των βιβλίων που έπρεπε να διαβαστούν (*Λόγ.* 18) από κάποιον που σκόπευε να γίνει πολιτικός, τον Ξενοφώντα. Μπορούμε να τον βρούμε πάρα πολύ θελκτικό στη συμπαθητική αποτύπωση του χαρακτήρα του, που μεταφέρεται στα ηθικά του έργα — ειλικρινή, υπομονετικό, γεμάτο ανθρωπιά, σοβαρά αφοσιωμένο στο καλό του ακροατή του, αλλά επίσης και ικανό για χιούμορ. Ίσως η εξορία τον έκανε να αναθεωρήσει τις απόψεις του. Αλλά δεν πρέπει να ξεχνούμε την επίθεση κατά της φιλοσοφίας ενός αποστάτη ή την αναίδεια του πιο πρώιμου λόγου του στην Προύσα προς ένα πλήθος συμπατριωτών του που λιμοκτονούσαν (*Λόγ.* 46). Οι ίδιες απειλές Ρωμαϊκής επέμβασης προβάλλουν στους πολιτικούς του λόγους από τα μεταγενέστερα χρόνια, και πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι ο άνθρωπος τον οποίο ο Ελληνισμός και η φιλοσοφία σημάδεψαν ως πολιτισμένο και γεμάτο ευγένεια, όταν επιδείκνυε με σιγουριά τη δεξιοτεχνία του λόγου, μπορεί να απέβαλε το βερνίκι, όταν είδε τα δικά του συμφέροντα να απειλούνται κι έχασε την

1. Πβ. Brunt (1973).
2. Φιλόστρατος, *Βίοι σοφιστών* 1.7.488.

ψυχραιμία του.

Μάξιμος

Πολλά από τα φιλοσοφικά γνωρίσματα του Δίωνα επανεμφανίζονται σ' έναν Έλληνα της Τύρου που τον βρίσκουμε να δίνει διαλέξεις στη Ρώμη την εποχή που βασίλευε ο Κόμμοδος, τον Πλατωνιστή Μάξιμο. Μολονότι δεν ήταν σοφιστής (πράγμα που ίσως εξηγεί γιατί παραλείφθηκε από τους *Βίους* του Φιλόστρατου) υπάρχουν πολλές μαρτυρίες για το ταλέντο του Μάξιμου ως ομιλητή. Σώζονται σαράντα ένας λόγοι, εύκολοι στο αυτί κι όμοια στο νου. Το ύφος σκοπεύει στην απλότητα (*ἀφέλεια*), αποφεύγοντας μεγάλες περιόδους· στην επιδίωξη της κομψότητας (*κάλλος*) ο Μάξιμος ισορροπεί σύντομα κώλα με ταιριαστούς ήχους και ρυθμούς· και για να ζωηρέψει τη ροή της ρητορικής του σκορπίζει ερωτήσεις, αποστροφές και φραστικά κλισέ σημειώνοντας την πρόοδο των επιχειρημάτων του. Μπορεί να νομίζουμε ότι στην εφαρμογή των υφολογικών του κανόνων (εκτός, ίσως, από την επιλογή του του αττικού λεξιλογίου) το παρακάνει. Εντούτοις, στην επεξεργασία φιλοσοφικών σημείων δεν προχωρεί αρκετά. Είναι μάλλον ένας εξηγητής παρά στοχαστής, και οι εκθέσεις του ζητούν να παρουσιάζουν τετριμμένα θέματα μ' έναν ενδιαφέροντα τρόπο, χρησιμοποιώντας τους ποιητές, εικόνες από την καθημερινή ζωή και παραδείγματα της κλασικής ιστορίας για να διαφωτίσει φιλοσοφικές αλήθειες και στη συνέχεια για να επιζητήσει την εξήγηση από τη φιλοσοφία. Μερικές προσφωνήσεις έχουν την έννοια ότι εξερευνούν βασικά προβλήματα της φιλοσοφίας (*Αν η αρετή είναι επιδεξιότητα,* 27· *Ποιος είναι ο σκοπός της φιλοσοφίας;* 29) ή τουλάχιστον του Πλατωνισμού (*Τι ήταν ο πνευματικός οδηγός του Σωκράτη;* 8 και 9). Άλλες είναι πιο στρωτές ηθικές ομιλίες – *Τι διακρίνει τους φίλους από τους κόλακες;* (14). Αλλά σ' όλες παίζει το μέρος του διασκεδαστικού συζητητή που είναι ολοφάνερος σε τέτοια ζευγάρια, όπως το 15 και το 16, επιβεβαιώνοντας την υπεροχή του πρακτικού και θεωρητικού βίου αντίστοιχα. Είναι πιο πολύτιμος για την τεκμηρίωση του ενθουσιασμού για τον Όμηρο και τον Πλάτωνα για τον εαυτό του και το ακροατήριό του παρά για οποιαδήποτε συμβολή στον Πλατωνισμό. Η μορφωμένη αφρόκρεμα που παρακολούθησε τις έξι διαλέξεις που δόθηκαν σε διαδοχικές ημέρες κατά τη διάρκεια της πρώτης επίσκεψής του στη Ρώμη πρέπει να θαύμασε τη ρητορική αυτοπεποίθηση με την οποία από μέρα σε μέρα έπαιρνε διαφορετικές θέσεις στη σχέση της ηδονής με την αρετή (30-6). Αλλά η αποκορύφωση της έκκλησης στη φιλοσοφία την τελευταία μέρα, για να αναχαιτίσει τις πολεμικές επιθέσεις μίσους και ζήλειας, θεωρήθηκε σίγουρα σαν ένα καταπληκτικό κατόρθωμα μάλλον για να επευφημηθεί, παρά σαν μια σοβαρή συνταγή ενός γιατρού για μια ήσυχη ζωή.

Λουκιανός

Το κοινό απόθεμα των ρητορικών και φιλοσοφικών μορφών και ειδών τεχνικής χρησιμοποιήθηκε για λογοτεχνικούς σκοπούς και από έναν σχεδόν σύγχρονο του Μάξιμου, επίσης από την Ανατολή, τον Κομμαγηνό Λουκιανό. Αλλά η βασικά σατιρική του θέση, το πολύπλευρο τάλαντο και η φαντασία και η χρήση χωρίς προσπάθεια μιας καθαρά ρέουσας Ελληνικής κάνει τα έργα του Λουκιανού να φαίνονται με την πρώτη ματιά σαν να προέρχονται από έναν κόσμο διαφορετικό από εκείνον της υπόλοιπης ρητορικής λογοτεχνίας, την οποία βέβαια ξεπερνούν σε ποιότητα. Ωστόσο ο κόσμος είναι ο ίδιος. Πραγματικά η χωρίς οίκτο αποκάλυψη των συγχρόνων του ανοίγει καινούργιες, αν και παραμορφωμένες, προοπτικές για τους φιλοσόφους, ρητοροδιδασκάλους, προφήτες και γιατρούς που κατείχαν την πνευματική σκηνή του δεύτερου αιώνα. Είναι ανεκτίμητο συμπλήρωμα στους *Βίους σοφιστών* του Φιλόστρατου στην τεκμηρίωση της εξεζητημένης ρηχότητας ορισμένων μορφών, των οποίων τα γραπτά μονάχα θα μας έκαναν να τους αντιμετωπίσουμε ως σοβαρούς και αφοσιωμένους ιεραποστόλους της ελληνικής παιδείας. Επιπλέον μερικά από τα δικά του έργα (όχι τα καλύτερα) πέφτουν σε συμβατικές σοφιστικές κατηγορίες, και πολλά από τα υπόλοιπα έχουν ολοφάνερα ρητορική προέλευση. Το ύφος του, όσο έξυπνα κι αν το επεξεργάζεται, είναι καθαρά προϊόν των αττικιστικών τρόπων που κοροϊδεύει. Και στην αποδοχή από μέρους του ενός ελληνικού πλαισίου αναφοράς ως γενικού πλαισίου για τα πλασματικά του έργα –είτε πρόκειται για την Αθήνα της κλασικής εποχής είτε για τον αιώνιο Όλυμπο και τον Άδη– ο Λουκιανός δείχνει ότι στη λογοτεχνία τουλάχιστον προσυπογράφει πολλές βασικές μυθολογίες τις οποίες αμφισβητεί.

Είναι λυπηρό ότι ένας συγγραφέας τόσο εύγλωττος για θέματα των συγχρόνων του μας λέει τόσο λίγα για τον εαυτό του, και, όταν το κάνει, συχνά παρουσιάζει το βιογραφικό γεγονός με τέτοιο τρόπο που είναι δύσκολο να διακριθεί από την πλασματική πόζα. Η μόνη σύγχρονη μνεία γι' αυτό που προσέχτηκε πρόσφατα σε μια αραβική μετάφραση ενός έργου του Γαληνού είναι μια πολύτιμη νύξη ότι η ευχαρίστηση του Λουκιανού στην απομυθοποίηση είναι κάτι παραπάνω από υπόθεση λογοτεχνικού είδους. Πληροφορούμαστε ότι 'ανακάλυψε' ένα έργο του Ηράκλειτου και απεκάλυψε ότι ήταν πλαστογράφηση μόνο όταν ένας διάσημος φιλόσοφος παρακινήθηκε να το εφοδιάσει με ένα λόγιο υπόμνημα σχολίων'[1]. Τέτοια συμπεριφορά κάνει την

1. Για τη μνεία, που επισημάνθηκε πρόσφατα, του Λουκιανού από τον Γαληνό πβ. Strohmaier (1976).

παράλειψη από τον κατάλογο του Φιλόστρατου λιγότερο αινιγματική: μπορεί να έφτασε στη σοφιστική σταδιοδρομία τόσο μακριά, όσο και ο δεύτερης σειράς Αιλιανός, αλλά ο υπερβολικά σοβαρός Φιλόστρατος δεν μπορεί να έχει εγκρίνει την αμετανόητη εικονοκλασία του. Ωστόσο εξαιτίας τόσο της δικής του σιωπής όσο και των άλλων, μόνο μια ελλειπτική βιογραφία και δοκιμαστική χρονολόγηση είναι δυνατή.

Γεννημένος στα Σαμόσατα, την προηγούμενη πρωτεύουσα της Κομμαγηνής στον Ευφράτη, σε μια περιοχή όπου η Αραμαϊκή ήταν η γλώσσα του λαού και η Ελληνική η γλώσσα της παιδείας, ο Λουκιανός ίσως πήγε δυτικά στην Ιωνία για την παραπέρα ρητορική του εκπαίδευση. Δεν χρειάζεται να θεωρήσουμε σοβαρή αυτοβιογραφία την Ξενοφώντεια 'εκλογή του Ηρακλή' ανάμεσα στις κυρίες Παιδεία και Γλυπτική, που ο Λουκιανός θυμάται ότι ονειρεύτηκε κατά την καίρια στιγμή που η οικογένειά του έκανε την επιλογή της σταδιοδρομίας του· είναι απλά μια ευχάριστη, κλασικίζουσα φαντασίωση για να διασκεδάσει τους συμπατριώτες του, όταν επέστρεψε μεγάλος άντρας και απήγγειλε το *Ενύπνιον* στα Σαμόσατα. Η Σούδα μπορεί να έχει δίκιο που ισχυρίζεται ότι ήταν δικηγόρος στην Αντιόχεια, αλλ' αυτό θα μπορούσε να ήταν μια παρανόηση των λόγων του ίδιου του Λουκιανού ότι εγκατέλειψε τις υποθέσεις των δικαστηρίων, που ήταν σχεδόν σίγουρα σοφιστικές ρητορικές επιδείξεις. Γιατί στο άλλο σημαντικό 'αυτοβιογραφικό' έργο *Δις κατηγορούμενος* ο Λουκιανός μας λέει ότι οι υποσχέσεις της παιδείας που ονειρεύτηκε (*Ενύπνιον* 11) επαληθεύτηκαν. Μηνύοντας τον αποστάτη τώρα μαθητή της, η Ρητορική παραπονιέται ότι βρήκε τον Λουκιανό ξιπόλητο στην Ιωνία, τον εκπαίδευσε και τον προώθησε σε μια πετυχημένη σταδιοδρομία, που τον πήγε από την Ιωνία και την Ελλάδα στην Ιταλία και ακόμη στη Γαλατία (*Δις κατηγ.* 27). Αλλού ο Λουκιανός αξιώνει επιτυχία σαν σοφιστής στη Γαλατία (*Απολ.* 15), και η σιωπή του Φιλόστρατου είναι ο μόνος λόγος αμφιβολίας. Η περίοδος αυτή είναι πιθανώς υπεύθυνη για τα επαρκή αλλά χωρίς διάκριση έργα *Φάλαρις*, Α΄ και Β΄ και ίσως για κάποιες προλαλιές και επιδεικτικούς λόγους (π.χ. το πνευματώδες *Μυίας εγκώμιον*, ή το εγκώμιο ενός λουτρού που χτίστηκε από τον Ιππία). Άλλα επιδεικτικά έργα (π.χ. *Υπέρ του εν τη Προσαγορεύσει πταίσματος*) και προλαλιές (*Διόνυσος, Ηρακλής*) είναι σίγουρα μεταγενέστερα.

Αν το έργο *Δις κατηγορούμενος* εκληφθεί κατά γράμμα, ο Λουκιανός εγκατέλειψε τη Ρητορική στα σαράντα (32) κι έπιασε φιλίες με τον Διάλογο, τον δεύτερο κατήγορό του. Αλλά η ηλικία των σαράντα ήταν παροιμιακή για να δηλώσει ωριμότητα και επανεμφανίζεται στο έργο *Ερμότιμος* ως η ηλικία του Λυκίνου (φερέφωνου του Λουκιανού), που χαρακτηρίστηκε ήδη ότι κοροϊδεύει τους φιλοσόφους (*Ερμότ.* 13 και 51). Η προσήλωση του Λουκιανού στη σοβαρή φιλοσοφία δεν μπορεί να είχε μεγάλη διάρκεια, και πιθανότατα

δεν υπήρξε ποτέ. Ο *Νιγρίνος*, ένας γοητευτικός διάλογος στον οποίο ο Λουκιανός διηγείται σ' ένα συνομιλητή του πώς ο Πλατωνιστής Νιγρίνος, με διδάγματα και παραδείγματα του άνοιξε τα μάτια στην κενότητα των κοινών φιλοδοξιών και στις ανταμοιβές της απλής αρετής, είναι το πλησιέστερο σημείο που φτάνει ο Λουκιανός σε διάλογο παίρνοντας τη φιλοσοφία σοβαρά. Όπως και στον *Δημώνακτα* (στο λογοτεχνικό είδος των απομνημονευμάτων) ο ειλικρινής θαυμασμός που προκαλείται από μια επιβλητική φιλοσοφική προσωπικότητα μπορεί να είναι η αιτία για το στρωτό χειρισμό του θέματος. Αλλά στους περισσότερους διαλόγους διαπράττει τις προσβλητικές πράξεις για τις οποίες τον κατηγορεί ο Διάλογος:

> *... τὸ μὲν τραγικὸν ἐκεῖνο καὶ σωφρονικὸν προσωπεῖον ἀφεῖλέ μου, κωμικὸν δὲ καὶ σατυρικὸν ἄλλο ἐπέθηκέ μοι καὶ μικροῦ δεῖν γελοῖον. εἶτά μοι εἰς τὸ αὐτὸ φέρων συγκαθεῖρξεν τὸ σκῶμμα καὶ τὸν ἴαμβον καὶ κυνισμὸν καὶ τὸν Εὔπολιν καὶ τὸν Ἀριστοφάνη, δεινοὺς ἄνδρας ἐπικερτομῆσαι τὰ σεμνὰ καὶ χλευάσαι τὰ ὀρθῶς ἔχοντα. τελευταῖον δὲ καὶ Μένιππόν τινα τῶν παλαιῶν κυνῶν μάλα ὑλακτικὸν ὡς δοκεῖ καὶ κάρχαρον ἀνορύξας, καὶ τοῦτον ἐπεισήγαγέν μοι...* (*Δις κατηγ.* 33).

> Πήρε από 'μένα εκείνο το τραγικό, συγκρατημένο προσωπείο και μου έβαλε άλλο κωμικό και σατυρικό και σχεδόν γελοίο. Ύστερα για να συμμετάσχει στη φυλάκισή μου έφερε μαζί το αστείο, τη σάτιρα, τον κυνισμό· και μαζί τον Εύπολη και τον Αριστοφάνη, ανθρώπους με ταλέντο για να κοροϊδεύουν τα ιερά και τα όσια και να περιγελούν ό,τι είναι σωστό. Στο τέλος ξέθαψε κάποιον από τους παλιούς κυνικούς που λέγεται Μένιππος, ένα σκυλί πολύ δαγκανιάρικο κι όπως φάνηκε και πολύ φωνακλάδικο, και τον έφερε μέσα κοντά σ' εμένα...

Μπορούμε δίκαια να αμφιβάλλουμε αν ο Λουκιανός υπήρξε ποτέ συνειδητά ένας φιλόσοφος, ή αν η εκμετάλλευσή του της μορφής του διαλόγου άρχισε με μια νέα ζωή στα σαράντα. Αλλά το σχηματικό λογοτεχνικό γενεαλογικό δένδρο δίνει αληθοφανή στοιχεία για τις επιδράσεις πάνω σε πολλά από τα καλύτερα έργα του Λουκιανού. Η σοφιστική ρητορική έπαιξε κάποιο ρόλο, αναπτύσσοντας τις ικανότητες του ανέκδοτου, του επιχειρήματος και της επεξήγησης. Ο Πλατωνικός διάλογος προμηθεύει το πρότυπο για περισσότερο από τα μισά σημαντικά έργα, και ο Πλάτων όπως και ο Ξενοφών είναι τα πιο φανερά υφολογικά πρότυπα. Ο συνομιλητής είναι συχνά ο Μένιππος, και η μορφή της σάτιρας που γράφτηκε από τον πραγματικό Μένιππο είναι υπεύθυνη για τη σποραδική ανάμιξη στίχου και πεζού λόγου στον Λουκιανό, όπως ακριβώς το περιεχόμενό της πρόσφερε αντίστοιχα θέματα, όπως

ταξίδια στον ουρανό ή τον Άδη ή σύγκριση συγκρουόμενων φιλοσοφικών δογμάτων. Αλλά το πρωιμότερο πρότυπο της Αρχαίας Κωμωδίας είναι εδώ επίσης σημαντικό – ο Αριστοφάνης είχε πετάγματα στον ουρανό και καθόδους στον Άδη, και η πλούσια φλέβα της φαντασίας του επανεμφανίζεται σταθερά στη φανταστική μετενσάρκωσή του, στον Λουκιανό. Αρχαία Κωμωδία, Μενίππεια σάτιρα και Κυνική διατριβή πρέπει από κοινού να πιστωθούν για την ανάμιξη τσουχτερών ερωτήσεων, χιουμοριστικής έκθεσης και δυνατού, αν και ποτέ χυδαίου, υβρεολογίου.

Παρόλο που μερικοί διάλογοι μπορεί να χαρακτηρισθούν ως καθαρά σοφιστικοί, έχουν πάρα πολλά κοινά με εκείνους των σατιρικών διαλόγων, των μενιππείων και με εκείνους που έχουν φιλοσοφική χροιά, ώστε να μην μπορούμε να τους δούμε ως χωριστές ομάδες (όπως ο Helm). Είναι επίσης επικίνδυνο να πάρουμε την επανειλημμένη χρήση των μοτίβων του Λουκιανού ως βάση για χρονολογική προσέγγιση, κι ακόμη περισσότερο για αλληλουχία.

Ωστόσο, μερικά έργα μπορούν να συγκεντρωθούν σε ομάδες και να αποδοθούν στη δεκαετία του 160. Τρία έχουν υπαινιγμούς στην Ολυμπία και στη Βαβυλώνα, σε συμφραζόμενα που υποδηλώνουν τον Παρθικό πόλεμο του αυτοκράτορα Verus και τους Ολυμπιακούς αγώνες του 165 μ.Χ. (*Δις κατηγ.* 2· *Πλοίον* 32, 44· *Ερμότιμος* 27-8). Ο Λουκιανός ήταν παρών στους αγώνες αυτούς για να δει την αυτοπυρπόληση του Κυνικού –και τσαρλατάνου– Περεγρίνου, κι αυτό δίνει μια χρονολογία λίγο μετά το 165 για τον *Περεγρίνο* και τους *Δραπέτες*, πβ. 7. Είναι ασφαλές να πούμε ότι στα μέσα της δεκαετίας του 160 ο Λουκιανός έγραφε σατιρικούς διαλόγους και χρωμάτισε την ψευτοβιογραφία *Περεγρίνος* με συγγενικά μοτίβα. Αλλά η πένα του Λουκιανού δεν είχε εγκαταλείψει εντελώς τη σοφιστική για τη σάτιρα. Η διαλογική μορφή χρησιμοποιείται για εγκωμιαστικούς σκοπούς και στις *Εικόνες* και στο *Περί ορχήσεως*, το πρώτο μια κομψή φιλοφρόνηση στη φιλενάδα του Verus Πάνθεια, το δεύτερο μια συγκρατημένη υπεράσπιση της τέχνης της παντομίμας. Και τα δύο σχετίζονται πειστικά με την παρουσία του Verus στην Αντιόχεια στην περίοδο 163-6. Αντίθετα, σάτιρα αλλά όχι διάλογος χαρακτηρίζει το έργο *Πώς δει ιστορίαν συγγράφειν* που προκλήθηκε από τον πολλαπλασιασμό των ιστορικών των Παρθικών πολέμων.

Η ηλικία των σαράντα που μνημονεύεται στο *Δις κατηγορούμενος* και στο *Ερμότιμος* μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να δώσει μια χρονολογία για τη γέννηση του Λουκιανού γύρω στο 120. Το εύθραυστο αυτό συμπέρασμα μπορεί με τη σειρά του να μας επιτρέψει να τοποθετήσουμε τα έργα στα οποία ο Λουκιανός ισχυρίζεται ότι είναι γέρος στη δεκαετία του 170. Τότε ήταν που δέχθηκε μια θέση στο προσωπικό του επάρχου της Αιγύπτου, ένα βήμα προς μία επίσημη σταδιοδρομία, την οποία δεν είχε δυσκολία να δια-

κρίνει (στην *Απολογία*) από το είδος της εκπόρνευσης των επαγγελματικών ταλέντων που είχε σατιρίσει προηγουμένως (*Περί των επί μισθώ συνόντων*). Αλλά όσο ξέρουμε δεν ακολούθησε περαιτέρω προαγωγή. Η επιστροφή στην επιδεικτική δραστηριότητα από το γέροντα Λουκιανό, που υπαινίσσεται στον *Ηρακλή* (7), μπορούσε πολύ καλά να είναι ένδειξη γι' αυτό. Το τελευταίο μας σταθερό σημείο είναι η αναφορά στον αυτοκράτορα Μάρκο ως θεό στον *Αλέξανδρο* (48), δείχνοντας ότι αυτή η υβριστική βιογραφία δεν δημοσιεύτηκε παρά μετά το 180, κι αν ακόμη μπορεί να υποψιαστεί κανείς ότι γράφτηκε πιο κοντά στο 170.

Η διάδοση των σατιρικών διαλόγων του Λουκιανού φαίνεται ότι ακολούθησε το υπόδειγμα το καθιερωμένο για την επιδεικτική ρητορική των σοφιστών που ταξίδευαν. Κάποτε αναφέρεται στα ακροατήριά του ως μεγάλα (*Ηρακλής* 7), κάποτε ως εκλεκτά (*Αλιεύς* 26). Το *Αρμονίδης* προβλέπει απαγγελία μπροστά σ' ένα σημαντικό προστάτη, πράγμα που επιβεβαιώνει τη δήλωση του Λουκιανού ότι ήταν ήδη ονομαστός (4). Στο *Σκύθη* ο Λουκιανός διηγείται πώς ζήτησε από έναν πατέρα και το γιο του, τους πολιτικούς αρχηγούς μιας Μακεδονικής πολης, να γίνουν προστάτες του, και είναι ολότελα αχαλίνωτος στην κολακεία τους (ιδ. 10-11). Μερικές από αυτές τις προλαλιές θα ήταν κατάλληλες για σοφιστικές ρητορικές επιδείξεις. Αλλά το *Ζεύξις* υπονοεί ότι οι ψυχαγωγίες του Λουκιανού θεωρούνται ως καινοφανείς (1-2) και στο *Διόνυσος* ότι υποτιμούνται ως απλές κωμικές και σατιρικές (5). Και τα δύο αυτά έργα πρέπει να σχετισθούν με την εξέλιξη για την οποία ο Λουκιανός ήταν τόσο περήφανος, όπως δείχνει το *Δις κατηγορούμενος,* και φαίνονται να είναι προλαλιές σε επιδεικτική εκτέλεση, που δεν είναι η πρώτη που έχει ακούσει από τον Λουκιανό το ακροατήριο στο οποίο απευθύνεται (*Διονύσιος* 7· *Ζεύξις* 1-2). Με τον τρόπο αυτό πρέπει να φανταστούμε τον Λουκιανό ως έναν ιδιαίτερου είδους σοφιστή, που ταξιδεύει στα πολιτιστικά κέντρα και κανονίζει προσκλήσεις για να κάνει επίδειξη σε παλάτια και θέατρα (πβ. *Ζεύξις* 12). Μερικοί από τους μαρτυρημένους οικοδεσπότες του δεν βρίσκονται σε κοντινή απόσταση -βόρεια Ιταλία, Μακεδονία, ή μακρινή Θρακική Φιλιππούπολη· οι πόλεις Αθήνα, Έφεσος και Ολυμπία είναι επίσης πιθανές, και η αυλή του Verus στην Αντιόχεια σχεδόν σίγουρη.

Έγινε ολοφάνερα ονομαστός και απέκτησε μερικούς σημαντικούς φίλους (όπως ο κυβερνήτης της Καππαδοκίας που αναφέρεται στον *Αλέξανδρο* 55), και τα έργα που εκφώνησε πρέπει σε λίγο να κυκλοφορούσαν σε μορφή βιβλίου. Άλλα θα ήταν σε μορφή βιβλίου από την αρχή, και κάποτε απευθύνονται σ' έναν αποδέκτη - το έργο *Πως δει ιστορίαν συγγράφειν* στον Φίλωνα, το *Περεγρίνος* σε κάποιον Saturninus τον οποίο ο Λουκιανός, παραβιάζον-

τας τους δικούς του κανόνες[1], αποκαλεί Κρόνιο, και το Αλέξανδρος στον Επικούρειο Κέλσο. Μικρή τυπική διαφορά υπάρχει μεταξύ του *Ρητόρων Διδάσκαλος*, του οποίου ο παραλήπτης δεν κατονομάζεται, και φυλλαδίων όπως ο *Ψευδολογιστής*, όπου ο στόχος της επίθεσης, του οποίου το όνομα είναι προφανώς Τίμαρχος (πβ. 27), προσφωνείται ευθέως, και θα ήταν ολοφάνερα το τελευταίο πρόσωπο στον κόσμο που θα καλωσόριζε την αφιέρωση μιας τέτοιας επίθεσης. Όλα αυτά τα έργα χειρίζονται τη συμβατική, σύντομη πραγματεία σε μορφή επιστολική ή όμοια με επιστολική, για να παρατάξουν μια σειρά από διασκεδαστικές επιθέσεις, που θα μπορούσαν εξίσου καλά να είχαν διακινηθεί σε διαλόγους.

Μέσα στους ίδιους τους διαλόγους υπάρχει σημαντική ποικιλία. Πριν από τον *Νιγρίνο* στην πραγματικότητα προηγείται μια επιστολή στον φιλόσοφο, τον οποίο επαινεί φανερά (εκτός αν είναι πλασματικό πρόσωπο). Αυτό δείχνει ότι γράφτηκε μάλον για διάβασμα παρά για ρητορική επίδειξη. Η αρχή και το τέλος του διαλόγου είναι λίγο παραπάνω από ένα πλαίσιο για τη διήγηση του Λουκιανού για την επίσκεψή του στον Νιγρίνο στη Ρώμη, ενώ ο ίδιος στρέφεται κυρίως σε επιτιμητικό διασυρμό του φιλοσόφου των παραλογισμών και της έκλυσης ηθών της πρωτεύουσας. Ο συνομιλητής απλώς απηχεί τις αντιδράσεις γοητείας του Λουκιανού από τον Νιγρίνο και εφιστά την προσοχή του αναγνώστη στην αφηγηματική επιδεξιότητα του συγγραφέα. Σε άλλους διαλόγους το περιεχόμενο κατανέμεται πιο πλατιά ανάμεσα στους ομιλητές, είτε το περιεχόμενό τους είναι έξυπνες αλλά ανώδυνες γελοιογραφίες διαφόρων φιλοσοφικών σχολών (π.χ. *Βίων πράσις*) ή αδιάλλακτη απομυθοποίηση των ανθρώπινων βλέψεων (εκτός από ελευθερία λόγου και συμπεριφοράς), όπως αυτή που διαπερνά τα Μενίππεια έργα (π.χ. *Χάρων, Μένιππος, Νεκρικοί διάλογοι*).

Η εικόνα του Λουκιανού είναι εικόνα σατιρικού. Αλλά, όπως συμβαίνει και στους ποιητές της Αρχαίας Κωμωδίας, τους οποίους θεωρεί προγόνους του ο πρωταρχικός σκοπός του είναι να ψυχαγωγήσει, και, παρόλο που με αυτό τον στόχο σατιρίζει τη σύγχρονη κοινωνία, πηγαίνει πολύ πέρα απ' αυτό. Η ανώτερη τάξη ακροατηρίων, που γελούσαν με τη δημοσιογραφική του έκθεση των μικροπαραπτωμάτων και των ασυνεπειών των φιλοσόφων και ρητοροδιδασκάλων, ή τις αδιάντροπες απάτες των αγίων ανδρών, ήταν οι ίδιοι προστάτες ή ακόμη επαγγελματίες των τεχνών αυτών. Ο Λουκιανός δεν θα προσδοκούσε να τους προσηλυτίσει, και, όπως οι συμβατικοί σοφιστές, πρέπει να ψυχαγωγούσε τόσο με την τεχνική όσο και με το περιεχόμενο του

1. Πβ. *Πώς δει ιστορίαν συγγράφειν* 21, όπου κοροϊδεύει έναν ιστορικό, ο Αττικισμός του οποίου τον οδήγησε να αποδώσει τα ρωμαϊκά ονόματα Saturninus, Fronto και Titianus ως Κρόνιος, Φρόντις και Τιτιάνιος.

λόγου του. Δεν είναι λοιπόν εκπληκτικό ότι ένα μεγάλο μέρος της σάτιράς του δεν στρέφεται εναντίον των συγχρόνων του, και μερικά από τα έργα του δεν είναι καθόλου σατιρικά.

Δείγμα της πρώτης κατηγορίας είναι το έργο *Θεών διάλογοι*. Εδώ ο Λουκιανός προκαλεί τα γέλια με τον τρόπο που διεξέρχεται περιβόητα επεισόδια από την ερωτική ζωή των Ολύμπιων θεών σαν να ήταν σύγχρονοι Έλληνες αστοί. Ομηρικά δεδομένα αξιοποιούνται έξυπνα (π.χ. η προθυμία του Απόλλωνα να συλληφθεί στο κρεβάτι με την Αφροδίτη, από την *Οδ.* θ 334 κ.ε.) και κάποτε το πράγμα παραγίνεται (π.χ. η αναπηρία του Ήφαιστου), ενώ ταυτόχρονα ο Λουκιανός μπορεί να πετάξει σε νέες πτήσεις της φαντασίας, όπως στον επόμενο ευτράπελο χαρακτηρισμό του Γανυμήδη ως αθώου και αφελούς νεαρού βοσκού:

> ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ *Ἢν δὲ παίζειν ἐπιθυμήσω, τίς συμπαίξεταί μοι; ἐν γὰρ τῇ Ἴδῃ πολλοὶ ἡλικιῶται ἦμεν.*
> ΖΕΥΣ *Ἔχεις κἀνταῦθα τὸν συμπαιξόμενόν σοι τουτονὶ τὸν Ἔρωτα καὶ ἀστραγάλους μάλα πολλούς. Θάρρει μόνον καὶ φαιδρὸς ἴσθι καὶ μηδὲν ἐπιπόθει τῶν κάτω.*
> ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ *Τί δαὶ ὑμῖν χρήσιμος ἂν γενοίμην; ἢ ποιμαίνειν δεήσει κἀνταῦθα;*
> ΖΕΥΣ *Οὔκ, ἀλλ' οἰνοχοήσεις καὶ ἐπὶ τοῦ νέκταρος τετάξῃ καὶ ἐπιμελήσῃ τοῦ συμποσίου.*
> ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ *Τοῦτο μὲν οὐ χαλεπόν· οἶδα γὰρ ὡς χρὴ ἐγχέαι τὸ γάλα καὶ ἀναδοῦναι τὸ κισσύβιον.*
> ΖΕΥΣ *Ἰδού, πάλιν οὗτος γάλακτος μνημονεύει καὶ ἀνθρώπους διακονήσεσθαι οἴεται· ταυτὶ δ' οὐρανός ἐστι, καὶ πίνομεν, ὥσπερ ἔφην, τὸ νέκταρ.*
> ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ *Ἥδιον, ὦ Ζεῦ, τοῦ γάλακτος;*
> ΖΕΥΣ *Εἴσῃ μετ' ὀλίγον καὶ γευσάμενος οὐκέτι ποθήσεις τὸ γάλα.*
> ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ *Κοιμήσομαι δὲ ποῦ τῆς νυκτός; ἢ μετὰ τοῦ ἡλικιώτου Ἔρωτος;*
> ΖΕΥΣ *Οὔκ, ἀλλὰ διὰ τοῦτό σε ἀνήρπασα, ὡς ἅμα καθεύδοιμεν.*
> ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ *Μόνος γὰρ οὐκ ἂν δύναιο, ἀλλὰ ἥδιόν σοι καθεύδειν μετ' ἐμοῦ;*
> ΖΕΥΣ *Ναί, μετά γε τοιούτου οἷος εἶ σύ, Γανύμηδες, οὕτω καλός.*

Το επινοητικό πνεύμα του Λουκιανού δεν είναι πουθενά πιο εντυπωσιακό από ό,τι στο έργο *Αληθών διηγημάτων*. Η παρωδία του ταξιδιωτικού παραμυθιού, που εκτείνεται σε περισσότερα από δύο βιβλία, πρέπει να αντλούσε μεγάλο μέρος του αντίκτυπου που είχε πάνω στο πρώτο της ακροατήριο από την έξυπνη ανάπτυξη θεμάτων γνωστών από οικείες αφηγήσεις-ιστορικών του Αλέξανδρου, Ιάμβουλο, Αντώνιο, Διογένη. Αλλά ένα μεγάλο μέρος της φαντα-

σίωσης μπορεί να αναγνωριστεί ως λουκιάνεια, και ακόμη χωρίς το παρωδιακό αποτέλεσμα το *Αληθών διηγημάτων α΄, β΄* στέκεται σαν αριστούργημα ευφάνταστης και πνευματώδους αφήγησης.

Ο αφηγητής που κάθε τόσο εμφανίζεται ξαφνικά στα άλλα έργα (ακόμη και στις μικρής κλίμακας προλαλιές) είναι σημαντικό μέρος της λογοτεχνικής προσωπικότητας του Λουκιανού. Δύο σημαντικοί διάλογοι είναι απλώς πλαίσια για συλλογή ιστοριών, στο έργο *Τόξαρις* δέκα που σχετίζονται με το θέμα της φιλίας, στο *Φιλοψευδείς* εννέα πάνω στο υπερφυσικό και τη μαγεία. Είναι ίσως ορθό να αποδώσουμε στον Λουκιανό τις *Μεταμορφώσεις* που ο Φώτιος πίστευε ότι ήταν από τον Λούκιο από την Πάτρα (πράγμα που θα το έκανε το πρωτότυπο και του έργου του Απουλήιου *Asinus aureus* στα Λατινικά και της ελληνικής επιτομής *Λούκιος ή όνος* που παραδόθηκε ανάμεσα στα έργα του Λουκιανού)[1]. Μολονότι είμαστε υποχρεωμένοι να στηριχτούμε στην περίληψη του Φωτίου για το περιεχόμενο, και στην κρίση του για το ύφος, είναι φανερό οτι οι *Μεταμορφώσεις* ήταν τόσο δόκιμο όσο και τα άλλα αφηγηματικά έργα του Λουκιανού. Επιβεβαιώνει την εικόνα ενός λογοτέχνη με ένα ελαφρύ άγγιγμα, γόνιμο πνεύμα και ασυναγώνιστη ποικιλία και πολυμέρεια. Το έργο αυτό δεν μπορεί πια να διαβαστεί. Αλλά τα έργα του Λουκιανού που έχουν επιζήσει είναι σίγουρα για το μέλλον τους. Τα Ελληνικά τους θα θαυμάζονται όσο διαβάζεται η ελληνική γλώσσα, και σε μετάφραση η ποιότητά τους παραμένει σε μέτρο επαρκές για να τα κάμει κλασικά της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας.

Αλκίφρων

Η προσωπικότητα του Αλκίφρονα είναι άγνωστη και η χρονολογία του αβέβαιη. Η παράδοση που διασώζει τις εκατόν είκοσι τρεις επιστολές τον περιγράφει ως *ρήτορα,* αλλά αυτό μπορεί να είναι συμπέρασμα από το περιεχόμενο και το ύφος. Αξιοσημείωτη ομοιότητα με τον Λουκιανό στο χειρισμό μερικών θεμάτων, που τελικά πηγάζουν από τη Νέα Κωμωδία, δείχνει ότι γνώριζε και κεντριζόταν από το έργο του σατιρικού συγγραφέα. Έχει επίσης εκφραστεί η άποψη ότι ο Λόγγος και ο Αιλιανός αντλούν από τον Αλκίφρονα. Αν οι συγγένειες αυτές γίνουν δεκτές, ο Αλκίφρων πρέπει να έχει γράψει στην περίοδο από το 170-220.

Οι επιστολές μοιράζονται πολλά χαρακτηριστικά με την υπόλοιπη λογοτεχνία της εποχής. Η καθεμιά υπονοεί ένα αττικό πλαίσιο του τέταρτου αιώνα π.Χ. και προσπαθεί να ζωντανέψει μιαν αγροτική ή αστική κατάσταση πιο οικεία στους αναγνώστες από τη γνωριμία τους με τη Νέα Κωμωδία παρά

1. Πβ. παρακάτω, σ. 947· Perry (1967)· Anderson (1976).

από τη ζωή. Ο Αλκίφρων ψυχαγωγεί παρουσιάζοντας σε συνέχεια τις ποικίλες αντιδράσεις διαφόρων χαρακτήρων σε κοσμικές καταστάσεις, που τις φαντάζεται κανείς εύκολα. Στις επιστολές των ψαράδων και των αγροτών το κύριο ενδιαφέρον βρίσκεται στην αντίθεση ιδιοσυγκρασιών –συχνά εύστοχων από την εκλογή ονομάτων σημαδιακών, όπως Φιλόκωμος και Άστυλλος (2. 28: 'Αυτός που αγαπά το χωριό' και 'Αστύφιλος')– ή των στάσεων διαφόρων ομάδων, όπως στη 2. 24-5, όπου ο κύριος Γέμελλος παραπονείται ότι η δούλη Σαλακωνίς δεν θα κοιμηθεί μαζί του, κι αυτή με τη σειρά της δίνει διέξοδο στην αηδία της γι' αυτόν. Σημαντικά ονόματα είναι επίσης χαρακτηριστικά των επιστολών των παρασίτων, ενώ εκείνες των εταιρών εκμεταλλεύονται ονομαστές ιστορικές μορφές, όπως η Φρύνη και ο Πραξιτέλης (4.1). Οι επιστολές των εταιρών είναι επίσης διαφορετικές στη σποραδική τους επέκταση σε περιγραφή, π.χ. 4.14 με τη φρικιαστική έκθεση ενός συμποτικού οργίου.

Ο Αλκίφρων μπορεί να είναι άξιος να πιστωθεί με την ανάπτυξη της πλασματικής επιστολής, για να υπηρετήσει σκοπούς όμοιους με εκείνους που επεδίωκε ο Λουκιανός στους μικρογραφικούς διαλόγους ή ο Λόγγος στο μυθιστόρημά του -ζωηρές και 'πειστικές' ανταλλαγές ανάμεσα σε χαρακτήρες που ενδιαφέρουν ουσιαστικά τους αναγνώστες του εξαιτίας της ίδιας της απομάκρυνσής τους από την αστική πνευματική ζωή του τέλους του δεύτερου αιώνα. Αλλά το παιχνίδι δεν αντέχει παρατεταμένο κοίταγμα. Μολονότι οι επιστολές κάποτε ζευγαρώνονται και τα θέματα αντιτίθενται, το σωζόμενο corpus στερείται την τυπική έλξη της λιγότερο φιλόδοξης συλλογής του Αιλιανού.

Αιλιανός

Ένας άλλος σοφιστής που δοκίμασε την πένα του στην ψυχαγωγική λογοτεχνία ήταν ο Αιλιανός. Δεν σώζονται ρητορικές επιδείξεις του, για να δείξουν αν είχε δίκιο να κρίνει τον εαυτό του ακατάλληλο σ' εκείνο το είδος[1]. Αλλά η *Ποικίλη ιστορία* και το όμοιο έργο *Περί ζώων ιδιότητος* δείχνουν ότι είχε κάποιο ταλέντο και για την 'ιστορία'. Το πρώτο είναι ένα συνονθύλευμα διηγήσεων από τη φυσική, πολιτική ή πολιτιστική ιστορία. Ο Αιλιανός τις διηγείται πιο πολύ για να εκπλήξει παρά για να διαπλάσει, και δεν είναι προφανής η αρχή της συλλογής ή της διάταξης. Το έργο για τα ζώα επίσης στερείται τάξης, αλλά τουλάχιστον έχει έναν πρόλογο. Αυτός και ο επίλογος δείχνουν τον Στωικό Αιλιανό να ενδιαφέρεται ειδικά να τεκμηριώνει την επιχείρηση των ηθικών ορμεμφύτων έξω από το ανθρώπινο είδος. Η πιο μεγάλη αξία του βρίσκεται στο γεγονός ότι διέσωσε τις απόψεις πιο σοβαρών

1. Όπως το αναφέρει ο Φιλόστρατος, *Βίοι σοφιστών* 2.31 (624).

συγγραφέων επάνω στη φυσική ιστορία. Ωστόσο ο Αιλιανός συχνά φαίνεται ότι τους χρησιμοποίησε απρόσεχτα, και το έργο του πέφτει καθαρά στην παράδοση των συλλογών εκπληκτικών φαινομένων (παραδοξογραφία) –ακολουθώντας τη νύξη του Ηρόδοτου με παράδειγμα το *Περί θαυμασίων* του Φλέγωνα [από τις Τράλλεις]– μάλλον παρά την πιο σοβαρή παρατήρηση των φυσικών φαινομένων που βρίσκει κανείς στη *Συλλογή* του Φαβωρίνου [από το Arelate][1]. Μπορούμε μονάχα να αναστενάξουμε, όταν έχει την αλαζονεία να απηχεί τον Θουκυδίδη στον πρόλογο που διαφημίζει το *Περί ζώων ιδιότητος* ως 'ένα θησαυρό που πολύ απέχει να είναι αμελητέος' και ισχυρίζεται ότι θα είναι 'ωφέλιμο'[2].

Πιο πειστική είναι η αξίωση του ίδιου προλόγου ότι το υλικό έχει ντυθεί στη *συνήθη λέξιν*, δηλ. σε μη τεχνική γλώσσα. Ωστόσο το πιο χτυπητό γνώρισμα του ύφους δεν είναι η έλλειψη τεχνικών όρων, αλλά ο ακραίος Αττικισμός του στο λεκτικό και η απλότητα της σύνταξης. Η υπερβολή των σύντομων *κώλων* του Αιλιανού, συγκεντρωμένων σε παράταξη που σπάνια ποικίλλεται από οποιαδήποτε άλλη εκτός από τη μετοχική υπόταξη, γρήγορα καταντά μονότονη. Ό,τι επαινούσε ο Φιλόστρατος ως απλή κομψότητα (*αφέλεια*) έχει δίκαια καταδικαστεί 'ως χαριτωμένη αφέλεια και παιδική σύνταξη'[3]. Είναι μόλις υποφερτή μέσα σε κάθε λήμμα ή ανέκδοτο, αλλά ακατάλληλη για συνεχή έργα δεκατεσσάρων και δεκαεπτά βιβλίων αντίστοιχα.

Η συλλογή είκοσι *Αγροικικών επιστολών* διαβάζεται πολύ καλύτερα. Οι υφολογικές επιτηδεύσεις του Αιλιανού είναι λιγότερο ανεπτυγμένες (γι' αυτό το έργο θεωρήθηκε πρώιμο) και σίγουρα λιγότερο φορτικές στο μικρογραφικό τους πλαίσιο. Αν και στην παράδοσή μας φέρουν τον τίτλο *ἐκ τῶν Αἰλιανοῦ ἀγροικικῶν ἐπιστολῶν* αποτελούν σίγουρα ένα σύνολο όπως είναι. Οι βινιέτες τους της αγροτικής ζωής που αρχίζουν με μια συνουσία και ξαναχειρίζονται επιδέξια αυτό το θέμα από διάφορες απόψεις σε εναλλαγή με παράπονα, καυγάδες και εγκώμια της αγροικικής απλότητας, δημιουργούν έναν αρμονικό κύκλο. Μια επιστολή αναπτύσσει ή αντιπαραβάλλει θέματα της προηγούμενης και η συνοχή όπως και η ποικιλία επιτυγχάνεται με συμπερίληψη δύο ζευγών (7-8· 11-12) και μιας τετράδας (13-16). Η κάθε επιστολή ζωγραφίζει καθαρά τους αγροτικούς τρόπους του υποτιθέμενου συγγραφέα και με οικονομικές νύξεις πληροφορεί τον αναγνώστη για την κατάσταση που πρέπει να

1. Για τα *Θαυμάσια* του Φλέγωνα πβ. *FGrH* IIB, 257 F 36. Για το *Παντοδαπή ιστορία* του Φαβωρίνου πβ. Mensching (1963) και Barigazzi (1966).

2. *Περί ζώων ιδ.*, πρόλ.· πβ. Θουκ. 1.22.4.

3. Φιλόστρατος, *Βίοι σοφιστών* 2. 31 (624)· Russell (1964) 160 στον 'Λογγίνο', *Περί ύψ.* 34.2.

φανταστεί. Με την επιστολή 20 (ένα είδος προγραμματικού κομματιού που αναβλήθηκε) νιώθουμε ότι φτάσαμε στο σημείο να γνωρίσουμε πολλά άτομα και γνωρίσματα της αττικής εξοχής· είμαστε έτοιμοι να ενωθούμε με τον συγγραφέα καθώς επαινεί τους τρόπους της υπαίθρου και να αναγνωρίσουμε την επιτυχία της θέσης του ως αγρότη της Αττικής:

> *μὴ τοίνυν γεωργῶν καταφρόνει· ἔστι γάρ τις καὶ ἐνταῦθα σοφία, γλώττῃ μὲν οὐ πεποικιλμένη οὐδὲ καλλωπιζομένη λόγων δυνάμει, σιγῶσα δὲ εὖ μάλα καὶ δι' αὐτοῦ τοῦ βίου τὴν ἀρετὴν ὁμολογοῦσα· εἰ δὲ σοφώτερα ταῦτα ἐπέσταλταί σοι ἢ κατὰ τὴν τῶν ἀγρῶν, μὴ θαυμάσῃς· οὐ γὰρ ἐσμὲν οὔτε Λίβυες οὔτε Λυδοὶ ἀλλ' Ἀθηναῖοι γεωργοί.*
>
> Έτσι λοιπόν μην περιφρονείς τους γεωργούς· γιατί έχουν κι αυτοί κάποιου είδους σοφία -που δεν εκφράζεται με περίπλοκο λόγο ούτε και στολίζεται με ρητορική δύναμη, αλλά γίνεται φανερή με τη σιωπή της κι ομολογεί την αρετή της μέσα από την ίδια της τη ζωή. Αν οι γραπτές αυτές λέξεις που απευθύνονται σ' εσένα είναι πολύ έξυπνες για να τις προσφέρει η ύπαιθρος, μην απορείς· γιατί δεν είμαστε ούτε Λίβυοι ούτε Λυδοί αλλά Αθηναίοι γεωργοί.

Φυσικά πρόκειται για ένα παιχνίδι. Ο Αιλιανός καταγόταν από τη Ρώμη και ισχυριζόταν ότι ποτέ δεν εγκατέλειψε την Ιταλία. Οι αγρότες που αντλούν θέματα από τήν κωμωδία, παραθέτουν ή κάνουν υπαινιγμούς σε πολλούς κλασικούς συγγραφείς και (φαίνεται πιθανόν ότι) αντιγράφουν τον σύγχρονο του Αιλιανού Αλκίφρονα. Αλλά το πιο σημαντικό γεγονός είναι ότι οι επιστολές του Αιλιανού είναι διασκεδαστικές, παρά το ότι δεν είναι πρωτότυπες. Η φήμη του θα ήταν μεγαλύτερη αν σώζονταν αυτές μόνο.

Αθήναιος

Ένα μορφωμένο κοινό που λαχταρούσε πολυμάθεια σε κάθε σφαίρα ήταν προετοιμασμένο να τη δοκιμάσει σχεδόν σε οποιαδήποτε παρουσίαση —ας πάρουμε για παράδειγμα τον Αιλιανό. Αλλά μερικοί συγγραφείς αντιμετώπισαν την πρόκληση να επιβάλουν ένα λογοτεχνικό οικοδόμημα πάνω στην απειθάρχητη μάζα των γεγονότων: ο Γέλλιος, που συμβαίνει να γράφει κυρίως στα Λατινικά για τους δίγλωσσους αναγνώστες, και ο Αθήναιος από τη Ναύκρατη (τη μόνη Αιγυπτιακή πόλη γνωστή ως φυτώριο σοφιστών) στους επίσης Ρωμαίους αναγνώστες, στους οποίους προσφέρθηκε ένα εξίσου ογκώδες έργο στα Ελληνικά, οι *Δειπνοσοφιστές*.

Ο Αθήναιος παρουσιάζει την απόκρυφη συλλογή του συμποσιακού υλικού (πολύ απ' αυτό βασίζεται σε προηγούμενους καταλόγους και λεξικά) σε

μια φουσκωμένη μίμηση Πλατωνικού διαλόγου. Η αρχή απηχεί εκείνη του *Φαίδωνα*, αλλά το *Συμπόσιο* είναι το πρότυπο. Το *Συμπόσιο* του Πλουτάρχου φαίνεται επίσης ότι άσκησε επίδραση, και πραγματικά ανάμεσα στις δυο δωδεκάδες που συμμετέχουν παρουσιάζεται και ένας Πλούταρχος από την Αλεξάνδρεια, ίσως επινοημένος σαν φιλοφρόνηση στον διακεκριμένο λόγιο από τη Χαιρώνεια. Όπως και ο Πλούταρχος, ο Αθήναιος παρουσιάζει έναν Ρωμαίο υπατικό να συμμετέχει: ο οικοδεσπότης είναι ο P. Livius Λαρήνσιος (Larensis), πραγματικό πρόσωπο[1] της Ρώμης του τέλους του δεύτερου αιώνα, όπου στήνεται το συμπόσιο. Αλλά ενώ ο Πλούταρχος μας κάνει να φανταζόμαστε ότι παρουσιάζει συνδιαλέξεις σε μερικές διαφορετικές περιπτώσεις, ο Αθήναιος φαντάζεται, αν και ασυνάρτητα, ένα μοναδικό συμπόσιο. Μερικοί ομιλητές, όπως ο Λαρήνσιος, μπορούν να ταυτιστούν ως ιστορικά και ταιριαστά άτομα: σίγουρα ο Γαληνός, και ίσως ο Ουλπιανός. Αλλά αρκετοί είναι ολοφάνερα πλασματικοί, για να κάνουν την ταύτιση με τον Ουλπιανό αβέβαιη, και μαζί μ' αυτό τη χρονολογία της σύνθεσης μετά το 228 μ.Χ.,πράγμα που θα εξυπονοούσε.

Μολονότι μερικές από τις ασυμφωνίες μπορεί να είναι εν μέρει το αποτέλεσμα του συντμημένου κειμένου μας, είναι δύσκολο να δούμε πώς τα αρχικά τριάντα βιβλία θα μπορούσαν να είχαν οποιοδήποτε αντίκτυπο στην παράδοση του διαλόγου ως λογοτεχνικά. Για τους συγχρόνους, όπως και για μας, η αξία τους πρέπει να ήταν η αξία ενός θησαυρού μάθησης. Η τιμητική θέση δόθηκε φυσικά στην τροφή και τα ποτά. Αλλά τα θέματα αυτά οδηγούν όπως ήταν φυσικό στην Κωμωδία. Ακόμη και μετά τα παπυρικά ευρήματα των τελευταίων ογδόντα ετών η γνώση μας της Νέας Κωμωδίας (και πραγματικά της Μέσης Κωμωδίας και των συγχρόνων του Αριστοφάνη) διαμορφώνεται κατά μεγάλο μέρος από ό,τι ο Αθήναιος, ευαίσθητος σε μια εποχή γοητευμένη από την αττική γλώσσα και παιδεία, επέλεξε να παραθέσει. Είναι εξίσου σημαντικός για τη γνώση μας της ιστοριογραφίας. Αυτοί και οι άλλοι κλάδοι μάθησης –φιλοσοφία, ιατρική, νομικά– πάνω στα οποία οι δειπνοσοφιστές του αποφαίνονται από καθέδρας είναι μια καλή ένδειξη της εμβέλειας και της συνοχής των σοφών ενδιαφερόντων της εποχής. Όπως ο Λουκιανός, ο Αθήναιος μας δείχνει ότι οι σοφιστές, φιλόσοφοι, γιατροί και γραμματικοί ανήκαν στον ίδιο κόσμο όπου ακόμα και η χρήση δύο γλωσσών δεν παρήγαγε δύο κουλτούρες.

1. Πβ. *CIL* vi 2126, πβ. Dessau (1892).

6. ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

Το λογοτεχνικό είδος

Το προϊόν της ελληνο-ρωμαϊκής λογοτεχνικής δραστηριότητας που είχε την πιο μεγάλη επιρροή είναι επίσης και το πιο αινιγματικό· η αρχαία λογοτεχνική θεωρία δεν έχει θέση για τη διήγηση σε πεζό λόγο σχετικά με ερωτευμένους που χωρίζονται, εκτίθενται σε κινδύνους και τελικά ξαναενώνονται. Εκτός από δύο φευγαλέους υπαινιγμούς στον Φιλόστρατο σ' ένα έργο και σ' ένα άτομο, ούτε το ένα ούτε το άλλο σίγουρα μυθιστορηματικά, μόνο ένα υποτιμητικό πλάγιο δυνατό χτύπημα στον Ιουλιανό προδίδει την ενσυνειδησία άλλων συγγραφέων του είδους[1]. Η πιο πρώιμη απόπειρα για μια εποικοδομητική λογοτεχνική ετυμηγορία είναι εκείνη του Φώτιου γύρω στο 855 μ.Χ. Ωστόσο τα πιο πολλά από τα έργα αυτά γράφτηκαν από ανθρώπους αξιόλογης πολυμάθειας, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς για κριτική εκτίμηση από μορφωμένους αναγνώστες. Η έκταση στην οποία διαβάστηκαν μερικοί (και η έκταση της ποικιλίας της μορφής) έχει αποδειχθεί, τουλάχιστο για την Αίγυπτο και Αντιόχεια, από παπύρους και μωσαϊκά που ανακαλύφθηκαν στα τελευταία ογδόντα χρόνια[2].

Τα παπυρικά κείμενα βοήθησαν επίσης τη χρονολόγηση, μολονότι υπάρχει ακόμη αβεβαιότητα για τις αρχές του μυθιστορήματος, την εξέλιξη και τη θέση του στην παιδεία του ελληνιστικού κόσμου. Ο Rhode είδε το είδος σαν ένα προϊόν της Δεύτερης Σοφιστικής, στην οποία θέματα ρητορικής επίδειξης λειτουργούσαν πάνω στο υβρίδιο της αλεξανδρινής ερωτικής ελεγείας και ταξιδιωτικών παραμυθιών. Άρχισε την ανάπτυξη του μυθιστορήματος με τον Αντώνιο Διογένη στον πρώτο αιώνα μ.Χ. και την τελείωσε με τον Χαρίτωνα στον πέμπτο. Η ανακάλυψη το 1893 του μυθιστορήματος του *Νίνου*, που πιθανόν να γράφτηκε στον πρώτο αιώνα π.Χ. και σίγουρα σε μια γραφή των αρχών του πρώτου μ.Χ., υπονόμευσε τη γενική θεωρία. Επιπλέον η άποψη του Rohde για τη σειρά των μυθιστοριογράφων ανατράπηκε με τη δημοσίευση το 1900 ενός παπύρου του Χαρίτωνα που χρονολογείται από τον δεύτερο

1. Φιλόστρ. *Βίοι σοφιστών* 1.22.524 για το *Αράσπης και Πάνθεια*, πιθανόν ένα μυθιστόρημα (πβ. σ. 946) και του ίδ. *Επιστ.* 66 για τον Χαρίτωνα, υποτιμώντας τους "λόγους" του: αυτός μπορεί να είναι ο μυθιστοριογράφος· Ιουλιανού, *Επιστ.* 89B (Bidez) 301b: *ὅσα δέ ἐστιν ἐν ἱστορίας εἴδει παρὰ τοῖς ἔμπροσθεν ἀπηγγελμένα πλάσματα παραιτητέον, ἐρωτικὰς ὑποθέσεις καὶ πάντα ἁπλῶς τὰ τοιαῦτα* 'Πρέπει να αποφεύγουμε τις πλασματικές ιστορίες που αναφέρονται κάτω από τη μορφή της ιστορίας από προηγούμενους συγγραφείς, ερωτικές ιστορίες κι όλα του είδους αυτού'.

2. Βλ. Παράρτημα σ. 1086 (Γενικά έργα· Κείμενα) και σ. 1087 (ανεπίγραφα)· πβ. επίσης σ. 899 σημ. 2.

αιώνα μ.Χ. Μεγάλο μέρος παραμένει υπό αμφισβήτηση, αλλά ο παρακάτω πίνακας παρουσιάζει μια προσωρινή χρονολόγηση (οι τίτλοι έργων που σώζονται σε συνεχή κείμενα είναι με κεφαλαία, συγγενικά είδη σε τετράγωνες αγκύλες).

Θά ήταν σημείο ακρισίας να χρησιμοποιήσουμε την ταξίνομηση που ακολουθεί ως βάση για οποιαδήποτε γενική θεωρία. Παραμένουμε σε αβεβαιότητα για το πότε γράφτηκε το πρώτο και τελευταίο από τα μυθιστορήματά μας. Το *Νίνος* μπορεί να είναι τόσο πρώιμο όσο το 100 π.Χ.[1] και έχει υποστηριχτεί ότι τα *Αιθιοπικά* ανήκουν στο τέλος του τέταρτου αιώνα. Οι ημερομηνίες αυτές θα έδιναν ένα χρονικό διάστημα πέντε αιώνων και λόγο για να δούμε το είδος ως πολιτιστικά συμπτωματικό του μεταγενέστερου Ελληνισμού[2]. Αλλά ούτε ο Νίνος ούτε ο Χαρίτων είναι ανάγκη να προηγείται χρονικά του πρώτου μ.Χ., κι αν ο Ηλιόδωρος ανήκε στον τρίτο αιώνα, η περίοδος της άνθησης θα ταίριαζε μ' εκείνην του Φιλόστρατου, της Δεύτερης Σοφιστικής. Γι' αυτό μια καθαρά λογοτεχνική εξήγηση είναι δυνατή. Η άνοδος των μυθιστορημάτων θα αντικαθρέφτιζε απλώς το άπληστο διάβασμα και παραγωγικό γράψιμο της εποχής, ο θάνατός τους την παρακμή ενός ήσυχου και οικουμενικού ελληνικού κόσμου.

[το πρωτότυπο του μυθιστορήματος του *Αλέξανδρου* δεύτερος αιώνας π.Χ.;]
[το όνειρο του *Νεκτανεβώ* δεύτερος αιώνας π.Χ.]
[ΙΩΣΗΦ ΚΑΙ ΑΣΕΝΕΘ πρώτος αιώνας π.Χ./μ.Χ.;]
Νίνος πρώτος αιώνας π.Χ.; (οι πάπυροι είναι του πρώτου αιώνα μ.Χ.)
Χαρίτων ΧΑΙΡΕΑΣ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΡΟΗ μέσα πρώτου αιώνα π.Χ/μ.Χ.; (οι πάπυροι είναι των μέσων του δεύτερου/ πρώιμου τρίτου αιώνα μ.Χ.)
Μητίοχος και Παρθενόπη πρώτος αιώνας μ.Χ; (οι πάπυροι του δεύτερου αιώνα μ.Χ.)
Ιόλαος πρώτος αιώνας μ.Χ.; (μπορεί να επηρέασε τον Πετρώνιο· ο πάπυρος είναι των αρχών του δεύτερου αιώνα μ.Χ.)
[*Tefnut* πρώτος/δεύτερος αιώνας μ.Χ.; (το 'δημοτικό' κείμενο του δεύτερου, το ελληνικό κείμενο του τρίτου αιώνα μ.Χ.)]
Σεσόγχωσις πρώτος/δεύτερος/τρίτος αιώνας μ.Χ.; (οι πάπυροι του τρίτου αιώνα μ.Χ.)
[;Κέλερ, *Αράσπης και Πάνθεια* περ. 150 μ.Χ.]
Ξενοφών ο Εφέσιος, ΑΝΘΙΑ ΚΑΙ ΑΒΡΟΚΟΜΗΣ μέσα δεύτερου αιώνα; (δεν υπάρχουν πάπυροι)
Διογένης, *Τα υπέρ Θούλην άπιστα* πρώιμος/μέσα δεύτερου αιώνα μ.Χ. (παρω-

1. *Νίνος*, Perry (1967) 153· *Ιωσήφ και Ασενέθ*, S. West (1974) 79-81· Χαρίτων, Papanikolaou (1973).

2. Όπως ο Reardon (1969) 293-4.

δείται από τον Λουκιανό στη δεκαετία του 160: οι πάπυροι του όψιμου δεύτερου/πρώιμου τρίτου αιώνα)

Λουκιανός(;), *Μεταμορφώσεις* 150-180 μ.Χ. (δεν υπάρχουν πάπυροι)

Ιάμβλιχος, *Βαβυλωνιακά* 165-180 μ.Χ. (Φώτιος *κώδ.* 94.10=σ.32 έκδ. Habrich· δεν υπάρχουν πάπυροι)

Λολλιανός, *Φοινικικά* μέσα δεύτερου αιώνα (ο πάπυρος το δεύτερο μισό του δεύτερου αιώνα μ.Χ.)

Λόγγος, ΔΑΦΝΙΣ ΚΑΙ ΧΛΟΗ όψιμος δεύτερος/πρώιμος τρίτος αιώνας μ.Χ. (δεν υπάρχουν πάπυροι)

Αχιλλέας [Τάτιος], ΛΕΥΚΙΠΠΗ ΚΑΙ ΚΛΕΙΤΟΦΩΝ όψιμος δεύτερος αιώνας μ.Χ. (οι πάπυροι του δεύτερου αιώνα και αργότερα)

Ηλιόδωρος, ΑΙΘΙΟΠΙΚΑ πρώιμος/μέσα τρίτου αιώνα ή όψιμος τέταρτος αιώνας μ.Χ. (δεν υπάρχουν πάπυροι)

[Φιλόστρατος, ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ περ. 230 μ.Χ. (δεν υπάρχουν πάπυροι)]

Είναι αβέβαιο τι γνωρίσματα πρέπει να δει κανείς ότι χαρακτηρίζουν το είδος. Τα πέντε μυθιστορήματα που σώθηκαν για να επηρεάσουν τους Βυζαντινούς και Ευρωπαίους αναγνώστες μπορούν να θεωρηθούν λογικά ως μια συνημμένη ομάδα[1], το καθένα μια παραλλαγή του 'ιδεώδους' ρομάντζου. Η πλοκή είναι ένα στοιχείο ενότητας. Ένα αγόρι κι ένα κορίτσι αριστοκρατικής καταγωγής αγαπιούνται, χωρίζονται πριν ή λίγο μετά το γάμο και υποβάλλονται σε μελοδραματικές περιπέτειες που απειλούν τη ζωή τους και την αγνότητά τους και περιφέρονται σε μεγάλο μέρος της ανατολικής Μεσογείου. Τελικά έρωτας και τύχη αποδεικνύονται πιο δυνατοί από τις θύελλες, τους πειρατές και τους τυράννους, και το ζεύγος ξαναενώνεται σε συζυγική ευτυχία. Ο Λόγγος δίνει μια παραλλαγή που είναι ευδιάκριτα σχετική: ο ορίζοντας είναι αυτός του Αιγαίου έξω από τη Λέσβο, αλλά οι Μηθυμναίοι κυνηγοί μπορούν να αρχίσουν πόλεμο, κι ο Δάφνης και η Χλόη αποδεικνύονται ότι είναι αριστοκράτες που χάθηκαν και ζουν ως βοσκοί. Ενότητα μπορεί επίσης να αξιωθεί για το είδος για λόγους κλίμακας, ύφους και χειρισμού. Ο Λόγγος και πάλι αποκλίνει με τέσσερα βιβλία: αλλά ο Χαρίτων και ο Αχιλλέας έχουν οκτώ, το αρχικό κείμενο του Ξενοφώντα δέκα[2], όπως ο Ηλιόδωρος. Και οι πέντε γράφουν προσεκτικά, λογοτεχνικά Ελληνικά, αποφεύγοντας τη χασμωδία[3] και επιτηδευμένους ειδικούς πεζούς ρυθμούς, ιδιαίτερα, φαίνεται, στους λόγους. Λόγοι, σκέψεις και επιστολές χρησιμοποιούνται πολύ για να σκιαγραφούν τα συναισθήματα των χαρακτήρων, που παρουσιάζονται στο προ-

1. Χαρίτων, Ξενοφών, Λόγγος, Αχιλλέας και Ηλιόδωρος: μαζί με τους δύο τελευταίους ο Φώτιος γνώριζε τον Ιάμβλιχο, Αντώνιο Διογένη και 'Λούκιο από την Πάτρα'.

2. Bürger (1892). 3. Reeve (1971).

σκήνιο της προσοχής του αναγνώστη πάνω σε ένα υπόβαθρο ταξιδιών και περιπέτειας. Στα συναισθήματα αυτά και στις ομορφιές της τέχνης και της φύσης δίνεται ένα γενναιόδωρο μερίδιο ρητορικής από τον Αχιλλέα Τάτιο, τον Λόγγο και τον Ηλιόδωρο (πραγματικά, πάρα πολύ γενναιόδωρο, για τα νεότερα γούστα). Αλλά ακόμη και ο Χαρίτων, παρά το λιγότερο εξεζητημένο ύφος, λίγες ευκαιρίες χάνει για συναισθηματικές και ρητορικά διαμορφωμένες εκρήξεις, και η αμέλειά του για αττικιστικές προτιμήσεις στη σύνταξη και το λεξιλόγιο είναι ένας μάρτυρας πιο πολύ για το περιβάλλον στο οποίο εκπαιδεύτηκε παρά μιας πιο ταπεινής πρόθεσης.

Τα αποσπάσματα δείχνουν ότι άλλα τέσσερα έργα ανήκαν στην ίδια κατηγορία. Στο *Νίνος* βρίσκουμε το νεαρό βασιλιά της Ασσυρίας να αγορεύει ζητώντας το χέρι της Σεμίραμης και αργότερα να χωρίζεται απ' αυτή με ναυάγιο. Αγάπη και περιπέτεια σ' ένα πλαίσιο της Εγγύς Ανατολής σημαδεύουν επίσης την ιστορία του *Σεσόγχωση* και τα *Βαβυλωνιακά* του Ιάμβλιχου. Και τα τέσσερα έχουν υφολογικές αξιώσεις και, όπως ο Χαρίτων, προϋποθέτουν ένα ειδικό ιστορικό πλαίσιο: έτσι το *Μητίοχος και Παρθενόπη* συνδέεται με τη Σάμο του Πολυκράτη. Ο αναγνώστης μπορεί να φαντάζεται ότι απολαμβάνει μια τυχαία συναισθηματική πληροφορία πάνω σε συμβατική πολιτική ιστορία. Αυτό μπορεί να υποστηρίζει την άποψη ότι η τοπική ιστορία είναι ένας πρόγονος του μυθιστορήματος, αν και μπορεί να είναι μονάχα το πρόσχημα κάτω από το οποίο οι μυθιστοριογράφοι επέλεξαν να μεταμφιεστούν, όπως δείχνει η μορφή του τίτλου που πιθανόν να χρησιμοποιήθηκε στην αρχαιότητα — *Εφεσιακά, Λεσβιακά, Αιθιοπικά.*

Αλλά ένα τουλάχιστο δείγμα δείχνει ότι ένα γενικό ιστορικό πλαίσιο μπορούσε να δώσει υπόβαθρο σ' ένα πιο λαϊκό επίπεδο. Η ιστορία της αγάπης της Αιγυπτίας Ασενέθ για τον βιβλικό Ιωσήφ, μια αγάπη που οδηγεί στον προσηλυτισμό και το γάμο, είναι γραμμένη σε μονότονα και απλά Ελληνικά πολύ κοντά στην *Κοινή*. Τα μυθιστορηματικά μοτίβα δείχνουν ότι ο συγγραφέας ήταν εξοικειωμένος με το είδος. Δεν γνωρίζουμε σε ποιο επίπεδο, και είναι δελεαστικό να φανταστούμε ότι ο συγγραφέας γνώριζε λαϊκά παραδείγματα, που προηγήθηκαν από την ανάπτυξη της λογοτεχνικής μορφής. Πραγματικά, μερικοί έχουν δει την ελληνο-αιγυπτιακή λογοτεχνία ως σπουδαίο παράγοντα στη δημιουργία του ελληνικού μυθιστορήματος[1]. Αλλά το παραμύθι του Tefnut, που μεταφράστηκε από τη δημοτική Αιγυπτιακή στα Ελληνικά κάποιο χρόνο πριν από τον τρίτο αιώνα μ.Χ., δεν σχετίζεται με *ερωτικά*, και το όνειρο του Νεκτανεβώ είναι πολύ σύντομο για να δικαιολογήσει την κατάταξή του στο μυθιστόρημα. Δεν χρειάζεται, επομένως, να πιστέψουμε ότι

1. Barns (1956)· Reardon (1969) σημ. 39 και 43.

το λογοτεχνικό μυθιστόρημα καταγόταν από ελληνικές μεταφράσεις αιγυπτιακών διηγήσεων διαμέσου ελληνικών λαϊκών ιστοριών.

Η πραγματικότητα μπορούσε να είναι ότι λιγότερο επιτηδευμένες παραλλαγές του μυθιστορήματος γράφονταν μόνο συγχρόνως με τις πιο πρώιμες λογοτεχνικές προσπάθειες ή ακόμη μετά από αυτές. Σίγουρα συνέχισαν να γράφονται στην ακμή του μυθιστορήματος. Τα *Φοινικικά*, που αποδίδονται από τα αποσπάσματα των παπύρων στον Λολλιανό, φαίνεται να πέφτουν μέσα στα όρια του είδους. Υπάρχει ερωτισμός (αλλά όχι συναισθηματισμός) και ένα δραματικό αν και απίθανο επεισόδιο που θυμίζει Ξενοφώντα (βλ. παρακάτω, σ. 902 κ.ε.). Αλλά υπάρχει επίσης εκπληκτικό υλικό: η αποπλάνηση του Ανδρότιμου, που είναι ο αφηγητής, από μια κοπέλα που δεν είναι η ηρωίδα (και δεν φαίνεται να έχει στην υπόθεση τη σπουδαιότητα της Μελίτης του Αχιλλέα Τάτιου ή του Λυκαίνιου του Λόγγου, πβ. παρακάτω, σ. 905 και 912), και μια μυστηριώδης τελετουργία, στην οποία η θυσία ενός παιδιού, για να φαγωθεί η καρδιά του, ακολουθείται από ομαδικό ζευγάρωμα με την παρουσία του Ανδρότιμου. Το ύφος, που ποτέ δεν είναι υψηλό και κάποτε είναι τραχύ, επιβεβαιώνει την εντύπωση ότι ένα ουσιαστικό χάσμα χωρίζει το έργο αυτό από το 'ιδεώδες' ρομάντζο. Είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι γράφτηκε από τον σοφιστή από την Έφεσο, P. Hordeonius Λολλιανό (ή: Lollianus) αλλά μπορεί να κυκλοφόρησε κακόβουλα με τ' όνομά του, όπως το *Αράσπης και Πάνθεια*, που δημοσιεύτηκε με το όνομα του Διονυσίου από τη Μίλητο από τον εχθρό του, Κέλερ[1].

Τρία επιπλέον έργα αποτελούν παράδειγμα ενός τύπου πεζού μυθιστορήματος που ολοφάνερα συγγενεύει με το ερωτικό μυθιστόρημα, αλλά διαφέρει από πολλές απόψεις. Το *Τα υπέρ Θούλην άπιστα* του Αντωνίου Διογένη είναι γνωστό μονάχα σε επιτομή. Ο έρωτας φαίνεται ότι έπαιξε μόνο ένα μικρό ρόλο, αν και βασικό: ο Δεινίας, που αφηγείται, ερωτεύτηκε τη Δερκυλλίδα στη Θούλη. Αλλά οι πολλές περιπέτειες είναι τόσο χτυπητές όσο και το περίτεχνο πλαίσιο μέσα στο οποίο γίνεται η διήγησή τους (πβ. τον Ηλιόδωρο, παρακάτω σ. 908). Η πρώτη τοποθεσία φαίνεται ότι ήταν η Θούλη. Ο Δεινίας διηγείται το δικό του ταξίδι εκεί και ύστερα αφηγείται τα σχετικά με τη Δερκυλλίδα (όλα με τα υπο-θέματα), πώς αυτή και ο αδελφός της έφυγαν στη Θούλη κυνηγημένοι από το μάγο Παάπη. Η διήγηση του Δεινία συνεχίζει με την άφιξη του Παάπη και το θάνατό του. Τα αμφιθαλή αδέλφια, ύστερα από έναν ψεύτικο θάνατο, επιστρέφουν στην πατρίδα τους Τύρο: ο Δεινίας επίσης επιστρέφει μέσω της σελήνης, βοηθούμενος από μια μαγική επιθυμία (πβ. Λουκιανού, *Αληθή διηγήματα* και *Ευχαί*). Μόνο τότε πληροφορούμαστε ότι όλα αυτά λέγονται από κάποιον Δεινία που ζει ευτυχισμένα στην Τύρο με τη

1. Φιλόστρατος, *Βίος σοφιστών* I.22.524.

Δερκυλλίδα. Η τελική τροπή θα ακολουθήσει ακόμη· η Δερκυλλίδα προμηθεύει τις πινακίδες για την αναγραφή της διήγησης, κι αυτές, θαμμένες κοντά στους τάφους των πρωταγωνιστών, ανακαλύφθηκαν στη διάρκεια της πολιορκίας της Τύρου από τον Αλέξανδρο και αποτελούν τη βάση του βιβλίου του Διογένη.

Το αποτέλεσμα του "κινέζικου κουτιού" δεν ήταν το μόνο αξιόλογο γνώρισμα. Το μέγεθος, είκοσι τέσσερα βιβλία, το ξεχωρίζει από όλα τα ερωτικά μυθιστορήματα, εκτός από εκείνο του Ιάμβλιχου. Μαγεία και Πυθαγορισμός προκαταλαμβάνουν το έργο του Φιλόστρατου για τον Απολλώνιο[1]. Επιπλέον ο Αντώνιος Διογένης διεκδικούσε τη φήμη ότι ήταν επαγγελματίας της Αρχαίας Κωμωδίας[2]. Αυτό αξίζει την προσοχή μας, ως η μόνη αξίωση για λογοτεχνικό γενεαλογικό δένδρο ανάμεσα στους μυθιστοριογράφους, έστω κι αν υπαινίσσεται μονάχα την πλούσια φλέβα της φαντασίας- είναι δύσκολο να δει κανείς χιούμορ στην επιτομή! Το έργο του Αντωνίου Διογένη δεν διεκδικεί το βασικό ρόλο στην ανάπτυξη του είδους που του απέδωσε ο Rhode, αλλά είναι ένας πολύτιμος δείκτης του πώς μπορούσε να είναι ο ποικίλος πεζός λόγος του μυθιστορήματος.

Ωστόσο ένα άλλο είδος πλασματικής διήγησης βρίσκεται στις *Μεταμορφώσεις* που σώζονται σε επιτομή από τον Φώτιο και αποδίδεται απ' αυτόν στον Λούκιο από την Πάτρα. Πολύ πιθανόν να είναι έργο του Λουκιανού, και το πρωτότυπο των δύο, και του *Όνου* στο λουκιάνειο corpus (ένα έργο που είναι απίθανο να είναι από τον Λουκιανό) και των *Μεταμορφώσεων* του Απουλήιου[3]. Το ερωτικό επεισόδιο θα ήταν αντικείμενο πραγμάτευσης χωρίς αίσθημα κι απλώς ως ένα από τα πολλά είδη περιπέτειας: μαγεία, φαντασία και ταξίδι εξασφαλίζουν μια γέφυρα στο *Τα άπιστα* (=απίστευτα) του Αντωνίου Διογένη, αλλά η αισχρολογία (αν πιστέψουμε τον Φώτιο) είναι ένα συστατικό που το διαφοροποιεί.

Η κωμωδία μπορεί επίσης να ήταν ένας αντικειμενικός στόχος του μυθιστορήματος του *Ιόλαου*, που έγινε γνωστό πρόσφατα από σπάραγμα παπύρου, όπου αναμιγνύονται πεζός και έμμετρος λόγος. Προφανώς ο Ιόλαος παριστάνεται να μαθαίνει τα μυστήρια των ευνούχων ιερέων της Κυβέλης, για να μπορέσει να περάσει ως ένας απ' αυτούς κι έτσι να ξελογιάσει τον ερωμένο του. Μορφή και τόνος υποδεικνύουν ότι το έργο ήταν του είδους που είναι γνωστό σ' εμάς μόνο από το λατινικό *Satyrica* του Πετρώνιου.

Τα τρία έργα των οποίων την ανασκόπηση μόλις επιχειρήσαμε δείχνουν

1. Bowie (1978) 1663 κ.ε.
2. Φώτιος, *Βιβλ., Κώδ.* 166,111a34
3. Πβ. παραπάνω, σ. 937 και *CHCL* II 778-85.

ότι η πλασματική αφήγηση σε πεζό λόγο μπορούσε να πάρει πολλές μορφές. Άλλες σχετίζονται επίσης, μολονότι δεν θα άξιζαν τον νεότερο όρο 'μυθιστόρημα': ο *Ευβοϊκός* του Δίωνα, το *Αληθών διηγημάτων α΄, β΄* του Λουκιανού, ο *Απολλώνιος* του Φιλόστρατου και ο *Ηρωικός*. Πολλά αφέθηκαν στην επιλογή του συγγραφέα. Ακόμη και εκείνοι που επέλεξαν ό,τι φαίνεται πως μπορεί να ταυτιστεί ως ένας ιδιαίτερος τύπος, το ιδεώδες ερωτικό ρομάντζο, μπορούσαν να εκμεταλλευθούν, να αναπτύξουν και να παρωδήσουν τυπικά μοτίβα.

Η έρευνα για τις αρχές των μυθιστορημάτων που δέσποσαν σ' ένα μεγάλο μέρος της προηγούμενης φιλολογικής έρευνας έχει τώρα λίγους που την ασκούν. Είναι φανερό ότι οι συγγραφείς των μυθιστορημάτων είχαν, όπως οι σύγχρονοι σ' άλλους λογοτεχνικούς τομείς μεγάλη επίγνωση των κλασικών έργων. Στις πολλές του όψεις το μυθιστόρημα δείχνει τυπικές ομοιότητες με την *Οδύσσεια*, τον Ηρόδοτο, τον Θουκυδίδη και πάνω απ' όλα με την *Κύρου Παιδεία* του Ξενοφώντα, όπως και κοινότητα περιεχομένου με την ερωτική ποίηση και τη Νέα Κωμωδία. Οτιδήποτε κι αν μπορούσε να μας πει αυτό για τις αρχές (κι αυτό αμφισβητείται ακόμη), είναι λιγότερο σημαντικό από την επίδρασή του στις προθέσεις των συγγραφέων. Όλες αυτές οι κλασικές μορφές ήταν ακόμα δημοφιλείς στους αναγνώστες, αλλά μόνο η ιστοριογραφία γραφόταν με κάποια διάκριση. Οι άλλες πρέπει να πρόσφεραν λίγα ανοίγματα, και σε κάποιον που επιθυμούσε να ασκήσει το ταλέντο του στο γράψιμο μάλλον παρά στη ρητορική επίδειξη, η αφηγηματική μορφή του πεζού λόγου, από τη στιγμή που ήταν διαθέσιμη, πρόσφερε μια πρόκληση και μια εγγύηση για τους αναγνώστες. Άλλα μοτίβα μπορεί να ίσχυσαν. Το μυθιστόρημα ιδώθηκε ως ο ελληνιστικός μύθος, εκφραστικός της μοναξιάς του ανθρώπου και ως αναζήτηση για ένωση με ένα άλλο ον, ανθρώπινο ή θεϊκό. Μια τέτοια άποψη ξεπερνά τη μοναξιά των κεντρικών χαρακτήρων στα μυθιστορήματα, και δεν χρειάζεται να εξηγήσουμε γιατί η περιπετειώδης πλοκή, οικεία από την εποχή της *Οδύσσειας*, συνέχισε να προσελκύει τους αναγνώστες της περιόδου μας. Παρόμοια ο έρωτας είναι ένα πρωταρχικό συστατικό της λογοτεχνίας, που δεν χρειάζεται ιδιαίτερη εξήγηση. Αλλά ο συνδυασμός έρωτα και θρησκείας μας λέει πολλά για την πνευματική ζωή που ένας μυθιστοριογράφος θα μπορούσε να αναμένει από τον αναγνώστη του να τη βρει γεμάτη νόημα. Η θρησκεία ήταν ένα όλο και περισσότερο σημαντικό συστατικό της ιδιωτικής και δημόσιας ζωής. Αυτό επαρκεί για να εξηγήσει το ρόλο της στο μυθιστόρημα, και λίγοι ερευνητές αποδέχονται την έξυπνη υπόθεση του Merkelbach ότι όλα τα ερωτικά μυθιστορήματα εκτός από εκείνο του Χαρίτωνα είναι κείμενα μυστηρίων, που μεταδίδουν μιαν αλληγορία της προόδου του μυημένου μέσα από τις δοκιμασίες, το θάνατο και την ανάσταση στην ανα-

γνώριση από (και) την ένωση με τη θεότητα[1]. Οι αντιστοιχίες που πρόσεξε ο Merkelbach εξηγούνται επαρκώς από το κοινό πρότυπο και των δύο μυθιστορημάτων και της μυστηριακής τελετουργίας. Το πρότυπο εκείνο είναι η ζωή, και για τη ζωή, όπως την έβλεπε ένας Ελληνο-Ρωμαίος αναγνώστης (ή επιθυμούσε να τη βλέπει) που συνθέτει ο μυθιστοριογράφος.

Πρέπει να υποθέσουμε ότι οι συγγραφείς είχαν καλύτερη ιδέα για τους αναγνώστες τους απ' ό,τι μπορούμε εμείς να σχηματίσουμε. Λίγα στη λόγια προσέγγισή τους υποστηρίζουν τις νεότερες φαντασιοπληξίες ότι τα έργα προορίζονταν για γυναίκες ή παιδιά. Όπως η παραδοξογραφία, η επιστολογραφία και τα έργα του Λουκιανού, είναι πιο πιθανό τα μυθιστορήματα να γράφτηκαν ως ελαφρότερο διάβασμα για τους διανοούμενους. Η προτίμηση για ένα ανατολικό πλαίσιο δεν αποτελεί κριτήριο για την κατανομή των αναγνωστών, και η ποικίλη καταγωγή των συγγραφέων -ηπειρωτική Ελλάδα, δυτική Μικρά Ασία, Συρία καί ίσως Αλεξάνδρεια- δείχνουν το ίδιο σκόρπισμα όπως άλλοι κλάδοι της λογοτεχνίας. Οι πάπυροι μπορούν να μας πουν ότι μερικά, αλλά όχι όλα, διαβάζονταν σε Αιγυπτιακές πόλεις (μαρτυρούνται επίσης εικονογραφημένα κείμενα), και τα μωσαϊκά ότι το *Νίνος* και το *Μητίοχος* ενδιέφεραν τους ιδιοκτήτες επαύλεων στην Αντιόχεια του τέταρτου αιώνα[2]. Ευτυχώς τα μυθιστορήματα ήταν αρκετά δημοφιλή στην όψιμη αρχαιότητα για τη διασφάλιση της επιβίωσης μερικών.

Τα κείμενα που σώζονται

Το μυθιστόρημα του Χαρίτωνα, *Χαιρέας και Καλλιρόη,* πιθανώς το πρωιμότερο από την ομάδα των σωζομένων, ήδη παρουσιάζει μιαν επιδέξια μαεστρία του είδους, στο οποίο η προφανής αμεσότητα και απλότητα δεν θα έπρεπε να μας τυφλώσει. Ο Χαρίτων δηλώνει ότι θα διηγηθεί μιαν ιστορία ερωτική (*πάθος ἐρωτικὸν ἐν Συρακούσαις γενόμενον διηγήσομαι*) και μολονότι το αφηγείται κατευθείαν, ποτέ δεν εγκαταλείπει τον ενσυνείδητο ρόλο του αφηγητή. Πάρα πολύ εντυπωσιακός είναι ο πρόλογος στο όγδοο και τελευταίο βιβλίο, όπου, ανακεφαλαιώνοντας τις περιπέτειες των εραστών, υπόσχεται ευτυχισμένο τέλος:

> *Νομίζω δὲ καὶ τὸ τελευταῖον τοῦτο σύγγραμμα τοῖς ἀναγινώσκουσιν ἥδιστον γενήσεσθαι· καθάρσιον γάρ ἐστι τῶν ἐν τοῖς πρώτοις σκυθρωπῶν. Οὐκέτι λῃστεία καὶ δουλεία καὶ δίκη καὶ μάχη καὶ ἀποκαρτέρησις καὶ πόλεμος καὶ*

1. Merkelbach (1962)· για κριτική πβ. Reardon (1971) 393 κ.ε.
2. Εικονογραφημένα κείμενα και μωσαϊκά, Weitzmann (1959) 99 κ.ε.· Maehler (1976) 2 όπου παρατηρείται η εμφάνιση κάποιας Λευκίππης και μιας κόρης, που δεν κατονομάζεται, του Πολυκράτη, σε μίμο.

> *ἅλωσις, ἀλλὰ ἔρωτες δίκαιοι ἐν τούτῳ <καὶ> νόμιμοι γάμοι. Πῶς οὖν ἡ θεὸς ἐφώτισε τὴν ἀλήθειαν καὶ τοὺς ἀγνοουμένους ἔδειξεν ἀλλήλοις λέξω.* (8.1.4)

Υπάρχουν ωστόσο πολλά άλλα μέρη, όπου βρίσκουμε τον συγγραφέα να επεμβαίνει στο λεπτά μεταμφιεσμένο πρόσωπο της Τύχης, στρέφοντας κάθε φορά την υπόθεση στη χρειαζούμενη κατεύθυνση (π.χ. 4.5.3). Κι όμως παρά τις υπενθυμίσεις ότι γίνεται διήγηση μιας ιστορίας με σημαντικές μεταβολές της τύχης, ο αναγνώστης σπάνια τίθεται αντιμέτωπος με καθαρά απίθανα γεγονότα (εκτός ίσως από την απρόοπτη σύλληψη του πειρατή Θήρωνα από Συρακουσίους, που αποκαλύπτει στον Χαιρέα την τύχη της γυναίκας του, 3.3 κ.ε.). Ο Χαρίτων δίνει στην αφήγησή του ακριβώς αρκετά κίνητρα συμπεριφοράς. Όταν το ζευγάρι, παντρεμένο με τη μεσολάβηση της δύναμης του Έρωτα, πρέπει να χωριστεί, η ζήλεια κάνει τον Χαιρέα να λακτίσει την Καλλιρόη: αφού θεωρήθηκε νεκρή, ξαναζωντανεύει και πάλι μέσα στον τάφο της. Από εκεί ο Θήρων τη σέρνει στην Ιωνία και την πουλάει σ' έναν εξέχοντα Εφέσιο, τον Διονύσιο. Τον παντρεύεται, όταν ανακαλύπτει ότι είναι έγκυος από τον Χαιρέα, που στο μεταξύ την ακολούθησε στην Ιωνία και γίνεται δούλος του σατράπη Μιθριδάτη. Αυτός ενθαρρύνει τον Χαιρέα να στείλει στην Καλλιρόη επιστολή, η ανακοπή της οποίας δίνει αφορμή στο επόμενο ταξιδιωτικό θέμα· ο Μιθριδάτης και ο Διονύσιος προσκαλούνται μπροστά στο Μεγάλο βασιλέα στη Βαβυλώνα, προκειμένου να αποφασίσει την αλήθεια των αμοιβαίων κατηγοριών. Ο Μιθριδάτης αποκρύβει τον Χαιρέα, το πιο γερό του χαρτί, ως την ημέρα της δίκης, σε τρόπο που οι εραστές να μπορούν ξαφνικά να έρθουν σε αντιπαράσταση ο ένας με τον άλλο στην αίθουσα του δικαστηρίου, αλλά εμποδίζονται να αγκαλιαστούν. Η νομική μάχη τώρα μετατοπίζεται στην κατοχή της Καλλιρόης και παρατείνεται από το ερωτικό πάθος του ίδιου του βασιλιά για την ελκυστική ηρωίδα. Η έκδοση της απόφασης προλαμβάνεται από μια επανάσταση στην Αίγυπτο. Ο βασιλιάς εγκαταλείπει τη Βαβυλώνα με τον Διονύσιο στο στρατό του και την Καλλιρόη στην ακολουθία του. Απελπισμένος ο Χαιρέας ενώνεται με τους επαναστάτες και τους οδηγεί στην κατάληψη της Τύρου και σε ναυτική νίκη, ενώ τα κατορθώματα του Διονυσίου στη νικηφόρα εκστρατεία της ξηράς εξασφαλίζουν σ' αυτόν το δικαίωμα στην Καλλιρόη. Αλλά αυτή βρίσκεται με τις γυναίκες και τις αποσκευές στην Άραδο που καταλήφθηκε από τον Χαιρέα: για λίγο ο συγγραφέας παρατείνει την εκκρεμότητα αναβάλλοντας την αναγνώριση, ύστερα ο Χαιρέας και η Καλλιρόη ξανασμίγουν για να πλεύσουν τελικά στις Συρακούσες.

Η αφήγηση έχει γραμμική απλότητα, ανεμπόδιστη από αναδρομές στο παρελθόν ή δευτερεύοντα θέματα. Τα πάθη των άλλων ανδρών συμπληρώνουν πραγματικά εκείνα του Χαιρέα, αλλά ενώνονται επειδή έχουν τον ίδιο αντικει-

μενικό σκοπό, την Καλλιρόη, η ακατανίκητη ομορφιά της οποίας ενεργεί ως κυρίαρχο θέμα ανακαλώντας επίμονα τη δύναμη του Έρωτα και της Αφροδίτης. Δίπλα της ο Χαιρέας είναι μια αδύνατη μορφή. Ξέρουμε ότι είναι γοητευτικός, αλλά η αρχική του και μοιραία ζηλοτυπία δεν είναι πια περισσότερο ελκυστική από την περιοδική του απελπισία στις αναποδιές· είναι αυτή η απελπισία κι όχι μια πιο θετική ιδιότητα που επισπεύδει την απρόσμενη ενεργητικότητα και ανδρεία στους πολέμους, καθώς αποζητά το θάνατο εκείνο από τον οποίο συχνά τον έχει σώσει κάποιος φίλος (δημιουργημένος γι' αυτόν ακριβώς τον σκοπό). Ο Διονύσιος, εξάλλου, παρουσιάζεται με τρόπο συμπαθητικό σαν ένας αριστοκράτης, του οποίου η άψογη συμπεριφορά πηγάζει κατά μεγάλο μέρος από την ελληνική *παιδεία* (1.12.6· 2.5.11· 3.2.6· 5.9.8). Ο στοχαστικός και σταθερός του χαρακτήρας έχει μεγάλη απήχηση στον αναγνώστη και φαίνεται να προσφέρει έναν πολύ πιο στενό δεσμό με την Καλλιρόη απ' ό,τι το νεανικό πάθος του Χαιρέα. Και η Καλλιρόη επίσης είναι μορφωμένη (1.12.9) και η δύναμη του σκοπού της δεν γίνεται κατανοητή στο βάρβαρο ευνούχο που προσπαθεί να τη δελεάσει στο κρεβάτι του βασιλιά: *οὐκ ᾔδει δὲ φρόνημα Ἑλληνικὸν εὐγενὲς καὶ μάλιστα τὸ Καλλιρόης τῆς σώφρονος καὶ φιλάνδρου* (= που αγαπούσε τον άνδρα της) 6.4.10. Σαν *βάρβαρος* που είναι δεν καταδικάζει το βασιλιά, γιατί κι αυτός επίσης εμποδίζεται από την ευγένεια, μολονότι η προσπάθειά του να σταματήσει το ερωτικό του ξεμυάλισμα με την απορρόφηση στα αθλήματα (6.3.8 κ.ε.), όπως αναμενόταν, αποτυγχάνει. Ο έρωτας τον ακολουθεί στο πεδίο άθλησης, και η άποψη του ευνούχου επιβεβαιώνεται: *φάρμακον γὰρ Ἔρωτος οὐδέν ἐστιν πλὴν αὐτὸς ὁ ἐρώμενος ... ὁ τρώσας αὐτὸς ἰάσεται* (6.3.7)[1]. Ο βασιλιάς και ο Διονύσιος είναι και οι δύο εκλεπτυσμένοι και άξιοι πρίγκιπες, αλλά ένας αναγνώστης που επένδυσε τα χρήματά του σ' αυτούς θα έχανε, γιατί ο υποσκελισμός τους από τον απίθανο Χαιρέα δικαιώνει το δόγμα του συγγραφέα ότι ο έρωτας υπερνικά τα πάντα.

Ο Χαρίτων αναμένει από τους αναγνώστες του όχι μόνο να τιμούν τον Έρωτα αλλά και να θαυμάζουν τους χαρακτήρες του ως ανώτερους από αυτούς της πραγματικής ζωής. Η Καλλιρόη συχνά συγκρίνεται με θεά και δυο φορές εκλαμβάνεται ως θεά· ο Χαιρέας μοιάζει με τον Αχιλλέα, Νηρέα, Ιππόλυτο ή Αλκιβιάδη (! 1.1.3)· και η ηρωική ατμόσφαιρα τρέφεται από κατάλληλα παραθέματα από τον Όμηρο[2]. Οι δούλοι (2.1.5), οι βάρβαροι (πβ. 6.4.10 που αναφέρθηκε παραπάνω) κι ο όχλος θεωρούνται κατώτεροι (8.6.7) –αν και στην Πλαγγόνα, τη γυναίκα του διαχειριστή στην οποία ανατίθεται η φροντίδα για την Καλλιρόη, παραχωρείται μια απλή ευγένεια– και απόηχοι των

1. Υπαινιγμός στο χρησμό που δόθηκε στον Τήλεφο.
2. Πβ. Papanikolaou (1973) κεφ. 1.

κλασικών ρητόρων και ιστορικών (ιδιαίτερα του Ξενοφώντα) δείχνουν ότι οι μορφωμένες τάξεις της ελληνικής ανατολής θεωρούνται ως αναγνώστες. Είχαν την *παιδεία* του Διονυσίου και μπορούσαν να φανταστούν ότι είχαν το βαθμό του, και θα απολάμβαναν μια διήγηση στην οποία ο Χαιρέας συνδύασε τα γνωρίσματα ηρώων όπως ο Οδυσσέας, ο Αλέξανδρος και ο Ξενοφών της *Ανάβασης* με μερικά χαρακτηριστικά του λιγότερο γνωστού στρατηγού Χαβρία στην Αίγυπτο τον τέταρτο αιώνα π.Χ.[1]. Θα εκτιμούσαν τις πολλές σκέψεις και λόγους των χαρακτήρων, ρητορικών (πβ. 6.1.4 *ἐρρητόρευον*) αλλά όχι υπερβολικών, και θα είχαν τέτοιες επαφές με τα κείμενα, αναμειγνύοντας τον υπαινιγμό και την αντίθεση, όπως το σχόλιο για την επιστροφή του Χαιρέα με την Περσική λεία: *ὥστε ἐνεπλήσθη πᾶσα ἡ πόλις, οὐχ ὡς πρότερον ἐκ τοῦ πολέμου τοῦ Σικελικοῦ πενίας Ἀττικῆς, ἀλλά, τὸ καινότατον* (=το πιο παράξενο), *ἐν εἰρήνῃ λαφύρων Μηδικῶν* (8.6.12). Το παιχνίδι αυτό που παίζεται ανάμεσα στο μορφωμένο συγγραφέα και στον αναγνώστη κάνει σαφές ότι ο Χαρίτων δεν είναι λαϊκός συγγραφέας, και η αντίθεση ανάμεσα σε τέτοια χαρακτηριστικά και στην αποδοχή ενός προσεκτικού μετακλασικού λεξιλογίου και συντακτικού που καταδικάστηκε από τους Αττικιστές, μας αναγκάζει να τον χρονολογήσουμε σε χρόνο και τόπο όπου το αττικιστικό κίνημα δεν είχε ακόμη θριαμβεύσει.

Το εφεσιακό μυθιστόρημα του Ξενοφώντα *Ανθία καὶ Αβροκόμης* προκαλεί μικρό ενθουσιασμό ανάμεσα στους νεότερους κριτικούς. Ότι το σωζόμενο κείμενο σε πέντε βιβλία είναι επιτομή των αρχικών δέκα[2] μπορεί εν μέρει να κατακριθεί για την αδεξιότητα της δομής και των κινήτρων συμπεριφοράς, όπως επίσης και για την ισοπεδωτική απλότητα του ύφους, που δεν έχει τη γοητεία εκείνου του Χαρίτωνα. Σύγκριση με τον Χαρίτωνα είναι αναπόφευκτη, γιατί συμμερίζονται πολλά θέματα και λεπτομέρειες, και ο Ξενοφών θεωρείται συνήθως αυτός που δανείζεται[3]. Το κείμενό μας έχει λίγα περιθώρια για λεπτομερή παρατήρηση των ανθρώπινων συναισθημάτων (αν και οι αγορεύσεις δεν είναι ασυνήθιστες), και σ' όλη τη δράση, που είναι πιο περίπλοκη απ' ό,τι στον Χαρίτωνα, η θεϊκή συμπεριφορά κινήτρων και παρέμβασης συνδυάζονται με μελοδραματικά και σπάνια πιστευτά περιστατικά, για να παραγάγουν ένα μέτριο έργο, πιο κοντά σ' ένα θρίλερ παρά σ' ένα μυθιστόρημα.

Ο Έρωτας θεωρείται από την αρχή συνεργός δύναμη. Ο Αβροκόμης, ωραίος, με καλές κοινωνικές διασυνδέσεις αλλά περιφρονητής του έρωτα,

1. Salmon (1961) 2. Όπως έδειξε ο Bürger (1892).

3. Πβ. τους Gärtner (1967) 2080 κ.ε., Merkelbach (1962) και Petri (1963) που τοποθετούν τον Χαρίτωνα μετά τον Ξενοφώντα.

αναγκάζεται από τον Έρωτα να συμπαθήσει μια κοπέλα δεκατεσσάρων ετών σε μια πομπή της Άρτεμης στην Έφεσο. Και οι δύο φθίνουν καθώς προσπαθούν να αντισταθούν στο αμοιβαίο πάθος, και το μαντείο στην Κλάρο παραγγέλλει σε μια σκοτεινή γλώσσα λύση που ερμηνεύεται ως γάμος, αλλά προλέγει φοβερές περιπέτειες στο εξωτερικό, πριν το ζευγάρι μπορέσει να απολαύσει μια καλύτερη τύχη. Ο Ξενοφών εξαπολύει το ζευγάρι στα ταξίδια του, αλλά αυτοί συλλαμβάνονται, όπως αναμενόταν, από πειρατές, και στο κτήμα του βασιλιά των πειρατών Άψυρτου στη Φοινίκη η ομορφιά τους προσκαλεί διάφορους κοντά τους, που έχουν ως αποτέλεσμα το χωρισμό τους. Απο εκεί και πέρα ο Ξενοφών προσπαθεί να χειριστεί τις τύχες κάθε ήρωα εναλλακτικά. Η αφοσίωση της Ανθίας επιζεί ενός γάμου με έναν ευγενικό αιπόλο (το όνομά του Λάμπων θα μπορούσε να φανερώσει γνώση του Λάμπη στον Λόγγο), κι ενός δεύτερου γάμου με τον κυβερνήτη της Κιλικίας Περίλαο (ψεύτικος θάνατος με ποτό την τελευταία στιγμή που έχει ως αποτέλεσμα μία κλοπή, τύπου Χαρίτωνα, της ηρωίδας που ξανάζησε από το μνήμα), και πολλές απειλές για την αγνότητά της, που αποκορυφώνονται με την εγγραφή της σ' ένα πορνείο στον Τάραντα. Οι κίνδυνοι για τον Αβροκόμη σχετίζονται κυρίως με τη ζωή του, και σώζεται από τη θαυμαστή παρέμβαση του Νείλου όταν προσεύχεται στον Ήλιο, όπως κάνει η Ανθία στην Ίσιδα. Οι δοκιμασίες του ζευγαριού συνδέονται περιοδικά με το πρόσωπο του ληστή Ιππόθοου (ενός αριστοκράτη που μετατράπηκε σε κακοποιό εξαιτίας μιας ερωτικής αποτυχίας)· ένα τέχνασμα πιο πολύ έξυπνο παρά επιτυχημένο, γιατί ο συγγραφέας πρέπει να αποστείλει τρεις, όχι δύο, σε χωριστά αλλά παράλληλα ταξίδια από την Κιλικία στην Αίγυπτο, κι από εκεί στην Ιταλία και τη Ρόδο για την τελική επανένωση. Αυτό το πράγμα υπερφορτώνει κάποτε τις τεχνικές του για τα κίνητρα συμπεριφοράς· κι όταν ο Ιππόθοος συλλαμβάνει την Ανθία για δεύτερη φορά (κατ' ανάγκην, για να εμποδίσει την εξαφάνισή της στην Ινδία στην ακολουθία του βασιλιά Ψάμμη) πληροφορούμαστε αφελώς ότι κανένας από τους δύο δεν αναγνώρισε τον άλλο (4.3.6). Το αρχικό κείμενο μπορεί να ήταν πιο πειστικό, αλλά σε πολλές λεπτομέρειες (π.χ. η Ανθία αποκλεισμένη σε μια τάφρο με δυο φοβερά σκυλιά 4.6.3 κ.ε.) ο αναγνώστης πρέπει να είχε αμφιβολίες αν ο κόσμος του Ξενοφώντα ήταν δικός του.

Ωστόσο ένα είδος ρεαλισμού αποτελεί έναν από τους αντικειμενικούς σκοπούς του συγγραφέα. Οι περιστασιακές λεπτομέρειες για τοπωνύμια και αποστάσεις στη Μικρά Ασία και η φροντίδα του να δώσει κυρίως ρεαλιστικά ονόματα σε μια μεγάλη αναλογία στους χαρακτήρες του είναι μάρτυρες γι' αυτό. Δεν θα ανησυχούσε τον μορφωμένο αναγνώστη το γεγονός ότι τα πιο πολλά από τα ονόματα αυτά ήταν πιο κοινά στην Αθήνα και την ηπειρωτική Ελλάδα παρά στο Μικρασιατικό και Μεσανατολικό πλαίσιο του μυθιστορή-

ματος. Ο κλασικισμός αυτός δεν είναι παρά μια ένδειξη ανάμεσα σε πολλές άλλες ότι τουλάχιστον οι προθέσεις του συγγραφέα, ήταν λογοτεχνικές. Ο ρόλος των θεοτήτων είναι επίσης μια ένδειξη φιλοδοξιών και λογοτεχνικών, στη γραμμή καταγωγής από τον Όμηρο και τον Ηρόδοτο, και ρεαλιστικών: προσευχές σε θεούς και θαυμαστές ανταποκρίσεις ήταν μέρος της ζωής των Ελλήνων του δεύτερου αιώνα. Είναι για τέτοιους λόγους, και όχι γιατί ο Ξενοφών είναι ο ίδιος ο προφήτης ενός θρησκευτικού μηνύματος φανερού ή απόκρυφου, που οι θεοί του είναι τόσο σημαντικοί στην αφήγηση.

Θα ήταν άδικο να παραμελήσουμε μερικούς λόγους για έπαινο. Ο παρατεταμένος χωρισμός των εραστών και το μπλέξιμο του Ιππόθοου συνεπάγονται μεγαλύτερη περιπλοκή απ' αυτή που αναλαμβάνουν ο Χαρίτων ή ο Αχιλλέας Τάτιος, κι αυτό συμβάλλει στο ξετύλιγμα της υπόθεσης. Η ένταση αυξάνεται καθώς οι τρεις πρωταγωνιστές συγκλίνουν αλλά αποτυγχάνουν να συναντηθούν στην Αίγυπτο, ύστερα στη Σικελία και τη Μεγάλη Ελλάδα: από τη στιγμή που ο Ιππόθοος αναγνωρίζει την Ανθία στο σκλαβοπάζαρο στον Τάραντα (5.9.5), η έξαψη του αναγνώστη τροδοφοτείται σταθερά μέχρι την κρίσιμη σκηνή στη Ρόδο, όταν ο Αβροκόμης πληροφορείται ότι βρέθηκε η Ανθία και τρέχει σαν μανιακός στους δρόμους (5.13.2). Ο ίδιος ο Ιππόθοος είναι μια πολύ πιο ενδιαφέρουσα δημιουργία απ' ό,τι ο Πολύχαρμος του Χαρίτωνα και ο Κλεινίας ή ο Μενέλαος του Αχιλλέα Τάτιου: το πλάσιμο του έμπιστου συντρόφου του ήρωα από ένα ληστή, από τον οποίο η σύλληψη της ηρωίδας είναι δυο φορές ζωτική στην υπόθεση, δείχνει επινοητικότητα και, η ανάμιξη καλού και κακού στο χαρακτήρα του, κάποια επίγνωση του κινδύνου πόλωσης ηρώων και κατεργάρηδων. Μολονότι δεν έχουν ταυτιστεί πάπυροι, η ανάγκη επιτομής και η επιβίωσή του στη βυζαντινή περίοδο είναι αρκετή μαρτυρία ότι το έργο βρήκε αναγνώστες.

Τα *Βαβυλωνιακά* του Ιάμβλιχου είναι γνωστά κυρίως από την περίληψη του Φωτίου. Λιγοστά αποσπάσματα από χειρόγραφα δείχνουν ότι στις λεπτομέρειες του χειρισμού και του ύφους είχε λιγότερες φιλοδοξίες από τον Αχιλλέα, και στοιχεία της υπόθεσης τον τοποθετούν πάρα πολύ κοντά στον Χαρίτωνα. Το ωραίο ζευγάρι Σινωνίδας και Ροδάνη, παντρεμένοι ήδη φεύγουν μπροστά στη λαγνεία του βαβυλώνιου μονάρχη Γάρμου σε μια σειρά από μελοδραματικά επεισόδια. Χωρίζονται από τη ζήλεια της Σινωνίδας, όταν ο Ροδάνης ανταμείβει μια εξυπηρετική χωριατοπούλα μ' ένα φιλί, και ενώνονται μόνο όταν ο Γάρμος στέλνει τον Ροδάνη επικεφαλής του στρατού του εναντίον του βασιλιά της Συρίας, με τον οποίο παντρεύτηκε η Σινωνίδα από μνησικακία. Ο Ροδάνης όχι μόνο κερδίζει τον πόλεμο και τη Σινωνίδα, αλλά γίνεται επιπλέον βασιλιάς της Βαβυλώνας. Αλλά αν η ζήλεια, το ανατολικό πλαίσιο και η στρατιωτική λύση της υπόθεσης, φέρνουν στη μνήμη μας τον

Χαρίτωνα, η διαδοχή ψεύτικων θανάτων (που τους αποζητά η συχνότητα με την οποία οι διώκτες πλησιάζουν να συλλάβουν τους δραπέτες) και η ποικιλία του παρεκβατικού υλικού για τα ήθη της Ανατολής τοποθετούν τον συγγραφέα πιο κοντά στον Αχιλλέα Τάτιο και τον Ηλιόδωρο. Το εισαγωγικό πλαίσιο (που μπορεί να συγκριθεί με τον Αντώνιο Διογένη) βοηθάει επίσης για να δώσει αυθεντικότητα στον αφηγητή ως πηγή πάνω στην απόκρυφη γνώση της Ανατολής (πβ. σ. 2,32 Habrich).

Τα οκτώ βιβλία του *Λευκίππη και Κλειτοφών* του Αχιλλέα Τάτιου γράφτηκαν πιθανώς στο τελευταίο τέταρτο του δεύτερου αιώνα μ.Χ. Ο Κλειτοφών, πλούσιος νέος από την Τύρο, ερωτεύεται τη ξαδέλφη του Λευκίππη, που κατέφυγε στη Φοινίκη από το απειλούμενο από τον πόλεμο Βυζάντιο. Όταν η μητέρα της τους ξαφνιάζει την ώρα που πρόκειται να κάνουν έρωτα, το σκάνε, αλλά ναυαγούν στην Αίγυπτο και συλλαμβάνονται από ληστές. Ο Κλειτοφών δραπετεύει, παρίσταται μάρτυρας αποκεφαλισμού της εκλεκτής του και πρόκειται να αυτοκτονήσει όταν αποκαλύπτεται (σ' αυτόν και στον αναγνώστη) ότι η Λευκίππη έχει επιζήσει χάρη σ' ένα ταχυδακτυλουργικό τέχνασμα. Αν και ξαναενώθηκε με τον Κλειτοφώντα, αντιτίθεται στη σεξουαλική ένωση, και οι επικίνδυνες περιποιήσεις του στρατηγού Χαρμίδη ματαιώνονται μόνο από την αιφνίδια κατάρρευσή της που έμοιαζε με θάνατο. Όταν θεραπεύεται, επισκέπτονται την Αλεξάνδρεια και τον Φάρο: εδώ η Λευκίππη απάγεται από πειρατές, και ο ήρωας που τους καταδιώκει νομίζει και πάλι ότι την βλέπει να πεθαίνει. Επιστρέφοντας στην Αίγυπτο καλοπιάνεται ώστε να παντρευτεί, σε λευκό γάμο, με τη χήρα Μελίτη: πάνε στην ιδιαίτερη πατρίδα της Έφεσο, όπου αποκαλύπτεται ότι η Λευκίππη είναι ζωντανή, αλλά δούλη της Μελίτης. Ο σύζυγος της 'χήρας' είναι επίσης ζωντανός, και κυνηγά ανεπιτυχώς τη Λευκίππη, ενώ ο Κλειτοφών τελικά, μια φορά μόνο, υποκύπτει στη Μελίτη. Μια δίκη και δοκιμασία αποδεικνύουν την παρθενία της Λευκίππης και το ζευγάρι μπορεί επιτέλους να επιστρέψει για να παντρευτεί στο Βυζάντιο.

Ο χειρισμός της υπόθεσης από τον Αχιλλέα Τάτιο σπάνια είναι ευθύς και ζωηρός. Το διανθισμένο, ασιανό ύφος, προσηλωμένο στις τεχνοτροπικές επιτηδεύσεις και τις σύντομες προτάσεις, συνδυάζεται με την πλούσια επεξεργασία της υπόθεσης και των επεισοδίων, για να δημιουργήσει ένα επίτευγμα μπαρόκ που κάποτε σε μπουχτίζει. Δομικά διαιρείται σε ζεύγη βιβλίων, που το καθένα παρουσιάζει μια διαφορετική φάση της τύχης των εραστών[1], ενώ η πρόοδος καθυστερείται από υπο-θέματα, περιγραφές των έργων του ανθρώπου ή της φύσης, και φιλοσοφικούς λόγους και σκέψεις. Τα πρώτα δύο

1. Reardon (1971) 361.

βιβλία περιστρέφονται γύρω από την ανάπτυξη του έρωτα του ζευγαριού. Μόνο στο 2.7 ο Κλειτοφών, υποκρινόμενος ότι τσιμπήθηκε στο χείλος, εξαπατά την ντροπαλή αλλά ανταποκρινόμενη Λευκίππη στο πρώτο τους φιλί, ζητώντας της να χρησιμοποιήσει τη θεραπεία που νωρίτερα είχε χρησιμοποιήσει στην υπηρέτριά της:

> *ἡ δὲ προσῆλθε τε καὶ ἀνέθηκεν, ὡς ἐπᾴσουσα, τὸ στόμα, καί τι ἐψιθύριζεν, ἐπιπολῆς ψαύουσά μου τῶν χειλέων. κἀγὼ κατεφίλουν σιωπῇ, κλέπτων τῶν φιλημάτων τὸν ψόφον, ἡ δὲ ἀνοίγουσα καὶ κλείουσα τῶν χειλέων τὴν συμβολὴν τῷ τῆς ἐπῳδῆς ψιθυρίσματι, φιλήματα ἐποίει τὴν ἐπῳδήν· κἀγὼ τότε δὴ περιβαλὼν φανερῶς κατεφίλουν.*

Αν και ως το τέλος αυτού του βιβλίου μπαρκάρουν για την Αίγυπτο, ο Κλειτοφών δεν πλαγιάζει με τη Λευκίππη, αλλά συζητά τα προσόντα αγοριών και κοριτσιών με παλιούς και νέους φίλους, τον Κλεινία και τον Μενέλαο. Το δεύτερο ζευγάρι των βιβλίων εκμεταλλεύτεται το χωρισμό και τον κίνδυνο, και σκιαγραφεί στο στρατηγό Χαρμίδη το αντίπαλο μοτίβο που θα δεσπόζει στα βιβλία 5 και 6. Ο εντοπισμός τους επιτρέπει παρεκβάσεις στη γεωγραφία και τα ζώα του Νείλου, που θυμίζουν τον Ηρόδοτο. Μέσα στα βιβλία 5 και 6 τα ζευγάρια Κλειτοφών-Μελίτη και Θέρσανδρος-Λευκίππη αντιτίθενται: το 5ο βιβλίο κορυφώνεται στην ένωση του πρώτου ζευγαριού, το 6ο στην παθιασμένη διαβεβαίωση της Λευκίππης για την παρθενία της. Το απίθανο της αξίωσης αυτής προετοιμάζει το δρόμο για τη δίκη του Κλειτοφώντα και τη δοκιμασία της Λευκίππης, που αναπτύσσονται για να γεμίσουν το μεγαλύτερο μέρος των βιβλίων 7 και 8.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο τα υπο-θέματα ενεργούν ως αντίστοιχα στην αγάπη του ερωτοχτυπημένου ζευγαριού και επεκτείνουν την ακτίνα του ερωτικού επεισοδίου. Το θέμα του *έρωτα* παρόμοια συνεχίζεται σε πολλούς λόγους και στοχασμούς που εξερευνούν την ψυχολογία του, τη φυσιολογία του και τα ανάλογα μέσα στη φύση. Αν και πλημμυρίζονται με μια ρητορική που με δυσκολία αποκρύβεται, αυτοί βάζουν σε προοπτική τις πράξεις και τα συναισθήματα των χαρακτήρων: αυτό δεν μπορεί να λεχθεί για τις πολλές παρεκβάσεις (π.χ. για την ανακάλυψη της πορφύρας 2.11.5, τον φοίνικα 3.25, ή τον ελέφαντα 4.4.) όπου συχνά αγνοείται σχετικότητα και σκοπιμότητα.

Υπάρχουν ωστόσο διάφορες απόψεις, στις οποίες ο Αχιλλέας Τάτιος δείχνει ότι προχώρησε σε σχέση με τους προκατόχους του. Το στήσιμο δεν είναι πια ιστορικό. Ο σύγχρονος κόσμος του αναγνώστη της ανατολικής Μεσογείου προβλέπεται και ζωντανεύει με αρκετή συνέχεια και ρεαλισμό. Ο θρακικός πόλεμος των Βυζαντίων επιτρέπει στον αναγνώστη να φανταστεί

μιαν ιδιαίτερη χρονολογία, πιθανώς λιγότερο ιστορική[1] παρά φανταστική. Στο 1.3. ο Κλειτοφών αναλαμβάνει το ρόλο του αφηγητή από το συγγραφέα που διηγούνταν σε πρώτο πρόσωπο, στον οποίο λέει τη δική του ιστορία καθώς θαυμάζουν μια ζωγραφιά στη Σιδώνα (και ο αφηγητής σε πρώτο πρόσωπο ξεχνιέται τότε, ακόμη και στο τέλος του 8ου βιβλίου). Αυτό πνίγει τις ερωτήσεις για την αλήθεια ή την ηθικότητα της ιστορίας, αλλά συμπαρασύρει με τον περιορισμό ότι όλα τα γεγονότα αντιμετωπίζονται από την άποψη του Κλειτοφώντα – μόνο η δική του πλευρά της ιστορίας λέγεται στη συνέχεια. Η ίδια προκατάληψη είναι προφανής στις αναλύσεις του πάθους και πιο πολύ έντονα στη συναίνεση συγγραφέα και Κλειτοφώντα για την αποπλάνηση του τελευταίου από τη Μελίτη (ένας προσανατολισμός στο αντρικό φύλο που θα έπρεπε να κάνει να σταματήσουν οι θεωρίες για ένα κυρίως γυναικείο αναγνωστικό κοινό).

Η αποπλάνηση του ήρωα είναι μια από τις πολλές αναποδιές ή υπερβολικές εκμεταλλεύσεις των συμβάσεων, που δείχνουν τον Αχιλλέα Τάτιο προφανώς να παίζει μάλλον με τους κανόνες του παιχνιδιού, παρά να τους σέβεται. Μια εξήγηση είναι ότι ενδιαφέρεται να κάμει τους χαρακτήρες του πιο ρεαλιστικούς από τους μακρινούς και εξιδανικευμένους χαρακτήρες του Χαρίτωνα ή του Ξενοφώντα. Αλλά όταν μπει πλάι στις υπερβολές της ρητορικής, αντιμετωπίζεται ως ένα επιχείρημα ότι πρέπει να παρωδεί το είδος με χιουμοριστικές προθέσεις. Ωστόσο υπάρχει μια λεπτή γραμμή ανάμεσα στο πνεύμα και το χιούμορ. Οι αναγνώστες κάποιας ευρυμάθειας (που δεν είναι ανάγκη να είναι όλοι προικισμένοι με ανάλογη προτίμηση ή εξυπνάδα) θα μπορούσαν πολύ καλά να ένιωθαν ευχαρίστηση στην ανάπτυξη των συμβάσεων του Αχιλλέα Τάτιου, που πρόδιδαν πιο πολύ την τέχνη που περιφρονούσε την επιτήδευση. Οι προτιμήσεις του ακροατηρίου είναι εξίσου αινιγματικές όσο και η σύνθεση του μυθιστορήματος (βλ. παραπάνω, σ. 899). Αλλά αυτοί που υπέμειναν τις ρητορικές ακροβασίες του Αριστείδη ασφαλώς εκτιμούσαν μια παρόμοια τέχνη όπως επιδεικνυόταν από τον Αχιλλέα Τάτιο, και οι παρεκβάσεις του θα μπορούσαν επίσης να διασκεδάσουν μια γενιά έτοιμη να ζητήσει την *παιδεία* σ' εκείνο το είδος της *ποικίλης ιστορίας* στην οποία, σύμφωνα με τη Σούδα, κι αυτός είχε τη συνεισφορά του.

Διαβάστηκε σίγουρα και ίσως σε διάφορα επίπεδα. Το ονόματα της Λευκίππης και του Κλειτοφώντα που δόθηκαν στους γονείς του Αγ. Γαλακτίωνα της Έμεσας, αν συνδυαστούν με την παράδοση της Σούδας ότι ο Αχιλλέας Τάτιος έγινε επίσκοπος, δείχνουν ότι άφησε το αποτύπωμά του κάτω από την ανώτερη κρούστα της παιδείας[2]. Αλλά ήταν οι αναγνώστες της ανώτερης

1. Όπως επιχειρηματολογεί ο Altheim (1948) 121-4.

2. Πβ. Dörrie (1937).

τάξης, όπως ο Φώτιος, αυτοί που με τον θαυμασμό τους για το σοφιστικό ύφος και τον τρόπο του Αχιλλέα Τάτιου παραμέρισαν την αποδοκιμασία του ακόλαστου περιεχομένου και εγγυήθηκαν γι' αυτόν και για τον Ηλιόδωρο εκτεταμένη ανάγνωση και αντιγραφή τον ένατο και δέκατο αιώνα (*Βιβλιοθήκη, Κώδ.* 87).

Τα *Αιθιοπικά* του Ηλιόδωρου είναι οργανωμένα σε δέκα βιβλία, αλλά σε όγκο είναι περισσότερο από δυο φορές από την έκταση του έργου του πιο κοντινού αντιπάλου του, το *Λευκίππη και Κλειτοφών*. Το μήκος προέρχεται όχι από την απλή συσσώρευση επεισοδίων, όπως στον Ιάμβλιχο, αλλά από μια νωχελική επεξεργασία, που φανερώνεται ιδιαίτερα στην κατασκευή δραματικών κομματιών. Χρόνος και μέριμνα αφιερώνονται στην ανάπτυξη της υπόθεσης καθώς και στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων. Το έργο θεωρείται από πολλούς ότι είναι το καλύτερο από τα σωζόμενα μυθιστορήματα. Η διαγραφή των κινήτρων χρησιμοποιείται σωστά, οι κύριοι χαρακτήρες παριστάνονται όμορφα, έστω κι αν δεν μπορούν να φτάσουν το ρεαλισμό του Αχιλλέα Τάτιου, και τα υπο-θέματα και οι παρεκβάσεις στις οποίες αρέσκεται ο σοφιστικός συγγραφέας ενσωματώνονται προσεκτικά στην ιστορία.

Αλλά είναι στην ίδια την ιστορία, και στον τρόπο με τον οποίο ο Ηλιόδωρος ξεδιπλώνει τις περιπλοκές, εκεί όπου βρίσκεται πολύ καθαρά η ανωτερότητά του. Αρχίζει με μια δραματική σκηνή μυστηρίων και συγκίνησης: μια Αιγυπτιακή παραλία στρωμένη με σώματα. Μόνο ο Θεαγένης και η Χαρίκλεια είναι ζωντανοί. Όταν συνελήφθησαν από ληστές, ακολούθησαν ένα επικίνδυνο ταξίδι στην άνω χώρα, και η ηρωίδα προσείλκυσε την προσοχή του Θύαμη, του αρχηγού τους. Ο σύντροφός τους Κνήμων χωρίστηκε απ' αυτούς, ώστε να μπορέσει να συναντήσει τον κεντρικό χαρακτήρα Καλάσιρη και να ακούσει την ιστορία του. Ένας Αιγύπτιος ιερέας, ο Καλάσιρης, είχε πάει στους Δελφούς κι από εκεί έφερε τη Χαρίκλεια από τον πατέρα που την υιοθέτησε, για να γυρίσει στην ιδιαίτερη πατρίδα της Αιθιοπία, όπου είχε γεννηθεί η λευκή κόρη ενός μαύρου βασιλιά, κι ένας ιερέας την εμπιστεύθηκε σ' ένα Δελφικό επισκέπτη, τον Χαρικλή. Φυσικά το ταξίδι στην Αιθιοπία συμπεριλαμβάνει και τον αγαπημένο της Χαρίκλειας Θεαγένη και το ναυάγιό τους είναι το προοίμιο στη δραματική σκηνή της αρχής. Ο Κνήμων και ο Καλάσιρης βρίσκουν, όπως θα ανέμενε κανείς, τη Χαρίκλεια κι ύστερα, στη Μέμφιδα, τον Θεαγένη: εδώ ο Καλάσιρης πεθαίνει και ο Θύαμης, που αποδεικνύεται ότι είναι γιος του, ενθρονίζεται ως ιερέας, ενώ οι εραστές συλλαμβάνονται από την Αρσάκη, τη γυναίκα του Πέρση σατράπη. Η λαγνεία της για τον Θεαγένη επισπεύδει τη φυγή τους, και στο τέλος ένας πόλεμος της Αιγύπτου με την Αιθιοπία, στον οποίο συλλαμβάνονται από τους Αιθίοπες, τους φέρνει για να θυσιαστούν στη Μερόη. Εκεί η παρθενία τους και η ταυτότητα

της Χαρίκλειας αποδεικνύονται στη διάρκεια της φοβερής τελετής που θα τελείωνε με το θάνατό τους· παντρεύονται και αφιερώνονται ιερέας και ιέρεια στον Ήλιο.

Η οδυσσειακή βουτιά in medias res του Ηλιόδωρου όχι μόνο δίνει ρυθμό και ένταση στην ιστορία, αλλά επιτρέπει να παρουσιαστεί το οικοδόμημα στον αναγνώστη από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Στην αρχή το ταξίδι στο Δέλτα του Νείλου φαίνεται μια άσκοπη κίνηση προς νότο στα χέρια ενός Θύαμη, του οποίου η ιερατική αρχή είναι μόνο περιστασιακό μπιχλιμπίδι, που δεν έχει μεγαλύτερη σημασία από το αριστοκρατικό παρελθόν του Ιππόθοου του Ξενοφώντα. Η είσοδος του Καλάσιρη (η μεταφορά από τη σκηνή ταιριάζει με την προσέγγιση του συγγραφέα) δίνει μια πρόσθετη διάσταση στους χαρακτήρες. Παρόλο που ο Θεαγένης εγκαταλείπει την πατρίδα του για μια μακρινή κι εξωτική χώρα, και δίνει μια δυνατή εντύπωση γραμμικής προόδου στην ιστορία, ανακαλύπτουμε ότι η Χαρίκλεια έχει να επιτελέσει κάποιο γραφτό, και το ταξίδι της είναι η προς την πατρίδα της κυκλική κίνηση που γνωρίζουμε από άλλα μυθιστορήματα. Αμφιβολία σχετίζεται επίσης με τους λόγους για την επίσκεψη του Καλάσιρη στους Δελφούς: σε διάφορες κρίσιμες στιγμές προφασίζεται ένα γενικό μοτίβο ταξιδιού προσκυνητή (2.26) και ειδικές οδηγίες από την Αιθιόπισσα βασίλισσα (4.12 κ.ε.). Αλλά το ταχυδακτυλουργικό τέχνασμα του Ηλιόδωρου αποκρύπτει το ψεγάδι (αν είναι τέτοιο) και προκαλεί θαυμασμό μάλλον παρά υποψία για τέτοια οδυσσειακά αφηγήματα, των οποίων η συμμετοχή στην αλήθεια και το ψέμα είναι φευγαλέα.

Η εντύπωση ότι το ζεύγος είναι στα χέρια μιας θεότητας, συνοδευμένο από τους Δελφούς του Απόλλωνα στην εξιδανικευμένη Αιθιοπία (όπου ο θεός λατρεύεται ως Ήλιος) από μια σειρά ιερέων με ανιούσα τάξη ιερωσύνης, είναι μια μικτή λογοτεχνική ευλογία. Δίνει επιπρόσθετο σκοπό στην αγνότητα των εραστών και τις περιπέτειες που τη θέτουν σε κίνδυνο, και για έναν αναγνώστη του τρίτου ή τέταρτου αιώνα, με δυνατές θρησκευτικές πεποιθήσεις και μια τάση να δέχεται θεϊκές εξηγήσεις των μηχανισμών του κόσμου, θα φόρτισε την όλη ιστορία με μια σημασία πιο βαθιά και με μεγαλύτερη συνοχή από την πιο τυχαία αναφορά στους θεούς ή την τύχη στους προγενέστερους συγγραφείς. Αλλά η τελειότητα που ήταν απαραίτητη από μέρους του ήρωα και της ηρωίδας εμποδίζει το ρεαλιστικό χαρακτηρισμό, και η πίστη του αναγνώστη ότι θα επιζήσουν στους κινδύνους τους, μικρά περιθώρια αφήνει για εκνευριστική εναγώνια αναμονή. Η ένωσή τους απειλείται σοβαρά σε δυο μόνο περιπτώσεις -στο αρχικό επεισόδιο των ληστών και στο πάθος της Αρσάκης. Όταν αντικρύζουν μαζί το θάνατο στη Μερόη, μικρή αμφιβολία έχουμε ότι θα διαφύγουν, και η καλύτερη συμβουλή που τους

δίνεται είναι ο θαυμασμός της δραματικής απόδοσης της περίπτωσης από τον Ηλιόδωρο αντί να τροφοδοτούν τον οίκτο ή το φόβο.

Πολλές από τις λογοτεχνικές αυτές αδυναμίες εξισορροπούνται από τη θρησκευτική ένταση του έργου, αλλά δεν δικαιούμαστε να υποθέσουμε ότι αυτό ήταν η κύρια φροντίδα του συγγραφέα. Μια θρησκευτική σφραγίδα δίνεται πραγματικά από το ρόλο των Δελφών, τους ιερείς και τους παραδοσιακά ευσεβείς Αιθίοπες, όπως επίσης και από την αξίωση του συγγραφέα ότι είναι 'ένας Φοίνικας από την Έμεσα, από τη γενιά του Ηλίου, Ηλιόδωρος γιος του Θεοδοσίου'. Αλλά ο προσωπικός σύνδεσμος που καθιερώνεται ανάμεσα στο συγγραφέα και στον Ήλιο έχει επίσης λογοτεχνικό σκοπό, όπως έχει και η με αναδρομή στο παρελθόν αφήγηση του Καλάσιρη. Δεν είναι για θρησκευτικούς σκοπούς που ο Καλάσιρης παρακινείται κατ' αυτό τον τρόπο, και το γεγονός ότι ένας τόσο κεντρικός χαρακτήρας είναι ιερέας δεν μας λέει περισσότερα για τις υποχρεώσεις του ίδιου του Ηλιόδωρου στη θρησκεία από ό,τι μας λέει η επεξεργασία του Φιλόστρατου του ανάλογου ασκητικού Απολλώνιου για το Νεοπυθαγορισμό του σοφιστή.

Θα μπορούσε να βοηθήσει να λυθεί το πρόβλημα αυτό των προτεραιοτήτων του Ηλιοδώρου, αν η χρονολόγησή του ήταν σίγουρη, γιατί ένας εντοπισμός στη δεκαετία του 220 ή 230 θα ενίσχυε την περίπτωση για τη σύνδεσή του με την αυτοκρατορική οικογένεια που καταγόταν από την Έμεσα και τη θρησκευτική προπαγάνδα με την οποία αυτή έχει πιστωθεί. Σ' εμένα οι προκαταλήψεις και η παρουσίαση του Ηλιόδωρου φαίνονται πολύ κοντά σ' εκείνες του Αχιλλέα Τατίου και του Φιλόστρατου, για να το κατεβάσουν με πιθανότητα μετά τη δεκαετία του 230. Μια ομοιότητα ανάμεσα στην δική του πολιορκία της Συήνης και την ιστορική πολιορκία της Νίσιβης το 351 μ.Χ. έδωσε αφορμή για τον ισχυρισμό ότι αποδεικνύει μια χρονολογία μεταγενέστερη στον τέταρτο αιώνα[1]. Αλλά η ομοιότητα είναι τρωτή σε εναλλακτικές εξηγήσεις. Ο αναγνώστης του Ηλιόδωρου πρέπει να έχει κατά νου ότι μπορεί να έχει να κάνει μ' ένα σύγχρονο του Φιλόστρατου. Αν και την εποχή αυτή τα ρεύματα της θρησκευτικής σκέψης είναι έντονα, εκείνα της σοφιστικής λογοτεχνίας ήταν εξίσου δυνατά. Μπορεί να δει κανείς τα *Αιθιοπικά* ως προϊόν των λογοτεχνικών ικανοτήτων της σοφιστικής εποχής, που λειτουργούσαν στην πιο ανεπτυγμένη τους μορφή πάνω σε σειρά προτύπων ανοικτών σε συγγραφείς μυθιστορημάτων.

Ο άλλος υποψήφιος για πρώτη θέση ανάμεσα στους μυθιστοριογράφους που σώζονται επέλεξε μιαν εντελώς διαφορετική προσέγγιση. Αντί να αυξήσει την κλίμακα και το περίπλοκο, ο Λόγγος στο μυθιστόρημά του *Δάφνις καί*

1. Για τα επιχειρήματα και αυτούς που τα πρότειναν πβ. Reardon (1971) 334 σημ. 57· και για μια ανασκευή, Szepessy (1975).

Χλόη παρουσιάζει ένα ρομάντζο σε μικρογραφία, απλό στην υπόθεσή του, τη δομή και την αφήγηση. Η δράση δέν απλώνεται στη μισή Μεσόγειο, αλλά περιορίζεται στην ανατολική παραλία της Λέσβου. Οι εραστές δεν συναντούν βασιλιάδες ή βασίλισσες, αλλά κινούνται σ' έναν κόσμο βοσκών και αιπόλων, έναν κόσμο στον οποίο επιστρέφουν ακόμη κι όπου τους ανακαλύπτουν ότι είναι έκθετα αριστοκρατικών οικογενειών της πόλης. Η αφήγηση κινείται απλώς προς τα εμπρός, προσποιούμενη ότι ερμηνεύει μια ζωγραφιά που είδε ο συγγραφέας σ' ένα άλσος των νυμφών στη Λέσβο, και εστιαζόμενη στη βαθμιαία ανάπτυξη της σεξουαλικής αντίληψης και στον πειραματισμό στο αφελές ζευγάρι, ωσότου υπερνικούνται τα εμπόδια κι ενώνονται για νά ζήσουν ευτυχισμένοι για πάντα.

Η απλότητα δεν είναι το μοναδικό κέρδος που επιτυγχάνεται με την εκλογή ενός ποιμενικού θέματος. Ο Λόγγος μπορεί να απολαμβάνει έντονα τις εικονικές περιγραφές (*ἐκφράσεις*) της φύσης (πραγματικά ολόκληρο το έργο είναι ένα είδος έκφρασης) και να χρησιμοποιεί την πρόοδο των εποχών και ως πλαίσιο και ως πηγή για κίνηση προς τα εμπρός: η άνοιξη (1.9 κ.ε.), το καλοκαίρι (1.23 κ.ε.) και το φθινόπωρο (2.1 κ.ε.) είναι ταυτόχρονα υπόβαθρο και ερέθισμα στην ανάπτυξη του *έρωτα* καθώς ο Δάφνης, ωθούμενος από την πρόοδο των εποχών από τα δεκαπέντε στα δεκάξι του χρόνια, συναγωνίζεται σε αφέλεια με τη Χλόη, δύο χρόνια μικρότερή του. Κανένα ταξίδι δεν χρειάζεται για να δημιουργήσει μιαν ιστορία. Αλλά ο Λόγγος το κάνει σαφές ότι το έργο του θα πρέπει να συγκριθεί με το είδος της περιπετειώδους ιστορίας. Επιπρόσθετα από τον φυσικό παράγοντα του χειμώνα (3.3) οι συμβατικοί κίνδυνοι γίνονται αντικείμενο εκμετάλλευσης, για να χωρίσουν το ζευγάρι. Πειρατές από την Τύρο (!) απάγουν τον Δάφνη, το πλοίο τους ναυαγεί και σώζεται από τις ποιμενικές σύριγγες του ενδεχόμενου αντιπάλου του, Δόρκωνα, που κι αυτός έχει χτυπηθεί μέχρι θανάτου (1.28 κ.ε.). Ένας πόλεμος ανάμεσα στη Μυτιλήνη και στη Μήθυμνα γίνεται αιτία να απαχθεί η Χλόη, και η απαγωγή της τελειώνει με θαυμαστό τρόπο από την παρέμβαση του Πάνα (2.20 κ.ε.). Τέλος, όταν το μάθημα της πιο ηλικιωμένης γυναίκας, της Λυκαινίου, στην ερωτική πράξη (3.18) έχει συμπληρώσει εκείνο το θεωρητικό του γέρου Φιλητά (2.3 κ.ε.) και εξασφάλισε ότι η παρθενία της Χλόης σύντομα θ' ακολουθήσει εκείνη του Δάφνη, εισάγονται επικίνδυνοι αντίπαλοι για να επιφέρουν ένταση και δυσχέρειες πριν από την αναγνώριση και το γάμο των εφήβων.

Η συγκέντρωση σε μια μικρή και ενοποιημένη σκηνή δίνει επίσης στον Λόγγο πλεονεκτήματα έναντι των άλλων μυθιστοριογράφων. Οι περιγραφές του της αγροτικής σκηνής σε διάφορα σημεία του έτους φτιάνουν μια περιεκτική εικόνα στο οπτικό πεδίο του αναγνώστη: νιώθουμε ότι είμαστε θεατές

ενός ποιμενικού κόσμου που επινοείται και αναπτύσσεται σ' όλες τις ζωηρές του λεπτομέρειες, και μόνο ύστερα από σκέψη εκτιμούμε πόσο εκλεκτικές είναι αυτές, πώς κάποτε είναι λιγότερο από αληθοφανείς ή συνεπείς, και πόσο πολλές απ' αυτές πηγάζουν μάλλον από τη λογοτεχνική παράδοση της ποιμενικής μυθιστοριογραφίας, συγκεκριμένα του Θεόκριτου, μάλλον παρά από τον πραγματικό κόσμο που υπαινίσσονται με επιτυχία.

Η περικοπή του αριθμού των προσώπων είναι επίσης ένα πλεονέκτημα: οι μικρότερες μορφές μπορούν να επιλεγούν με μικρές αλλά αποτελεσματικές πινελιές ρεαλισμού (π.χ. η απροθυμία των θετών γονέων να παραιτηθούν από το οικονομικό όφελος της αρπαγής των τεκμηρίων του βρέφους ανωτέρας τάξεως, 1.3.1). Από την άλλη πλευρά ο Λόγγος δεν κάνει μεγάλη προσπάθεια να αναπτύξει τους χαρακτήρες των παιδιών: είναι τύποι άτεχνων αγροίκων νεαρών, και ποτέ δεν γίνονται ολοκληρωμένα άτομα. Ο Λόγγος εξετάζει τη *φύση*, όχι το *ήθος* (= τον χαρακτήρα). Πραγματικά κάποτε τραβά την αναπαράσταση της φυσικής ατεχνίας πολύ μακριά. Ο ακατανόητος μονόλογος της Χλόης όταν είδε τον Δάφνη να κολυμπά μπορεί να μας φανεί απίθανος σε μια νεαρή της υπαίθρου: *νῦν ἐγὼ νοσῶ μέν, τί δὲ ἡ νόσος, ἀγνοῶ· ἀλγῶ, καὶ ἕλκος οὐκ ἔστι μοι· λυποῦμαι, καὶ οὐδὲν τῶν προβάτων ἀπόλωλέ μοι. κάομαι καὶ ἐν σκιᾷ τοσαύτῃ κάθημαι...* (1.14.1). Η ευπιστία μας δοκιμάζεται ακόμη πιο αυστηρά όταν ο Δάφνης και η Χλόη φτάνουν μέχρι του σημείου να κείτονται στο έδαφος μαζί, όπως οριζόταν στην πραγμάτευση του Φιλητά για τον *έρωτα*, αλλά δεν προχωρούν παραπέρα *εἰδότες δὲ τῶν ἐντεῦθεν οὐδέν...* 'μη γνωρίζοντας τίποτε από τα παραπέρα ' (2.11.3). Ωστόσο η απονήρευτη αυτή αθωότητα είναι απαραίτητη όχι μόνο για να ξετυλίξει τη δράση στα τέσσερα βιβλία του Λόγγου, αλλά για να πανηγυριστεί η βαθμιαία λειτουργία της *φύσης*.

Διότι ένας καθαρός αντικειμενικός σκοπός του συγγραφέα είναι να δοξολογήσει τη φύση ως οδηγό και θεό. Από τα γίδια και τα πρόβατά τους είναι που οι θετοί γονείς μαθαίνουν τρυφερότητα και οίκτο για τα έκθετα βρέφη (1.3.1 και 6.1), και από ένα όνειρο σταλμένο από τις Νύμφες ότι πρόκειται να αφιερωθούν στον Έρωτα (1.7.1). Ο Έρωτας, όπως οι Νύμφες, είναι μια εκδήλωση της φύσης, και γίνεται σαφές στο επόμενο στάδιο μάθησης, τη διήγηση του Φιλητά. Είναι πραγματικά άξιο απορίας ότι η φύση και οι αγροτικοί της υπηρέτες δεν είναι ικανοί να μυήσουν τους νέους ανθρώπους στην κορυφαία πράξη του έρωτα, κι ότι μια γυναίκα της πόλης, η Λυκαίνιον, υποχρεώνεται να βοηθήσει: αλλά κι εδώ ο Λόγγος επιμένει ότι η *φύση* είναι το κύριο μέσο: *τὸ δὲ ἐντεῦθεν οὐδὲν περιειργάζετο ξένον· αὐτὴ γὰρ ἡ φύσις λοιπὸν ἐπαίδευσε τὸ πρακτέον* (3.18.4).

Ας σημειωθεί πως ένα χαρακτηριστικό του ύφους του Λόγγου είναι ότι απέχει πολύ από το φυσικό. Αποφεύγοντας την υπόταξη και τις μακρές πε-

ριόδους υπέρ των μετοχικών και παρατακτικών δομών, ευνοεί απλές προτάσεις δύο, τριών ή κάποτε τεσσάρων μελών, συχνά προσεκτικά ισοζυγιασμένων σε μήκος και όμοιων σε ρυθμό, με μια ειδική προτίμηση για τρίκωλο, συχνά με κλιμάκωση. Μέσα στην περιορισμένη ακτίνα και κλίμακα του έργου ο καθορισμένος αριθμός δυνατών παραλλαγών σ' αυτά τα λιγοστά σχήματα μπορεί να φανεί ότι συνδέει το όλο μαζί: αλλά παρ' όλ' αυτά πλησιάζουν μια υπνωτική μονοτονία, και δεν θα μπορούσαν να στηρίξουν μια πιο μακρά ιστορία. Μόνο ένα παράδειγμα μπορεί να δοθεί (βλ. επίσης παραπάνω)· ο Λόγγος περιγράφει την άνοιξη, που πρόκειται να είναι το πλαίσιο του ξυπνήματος της αγάπης:

> *ἦρος ἦν ἀρχὴ καὶ πάντα ἤκμαζεν ἄνθη, τὰ ἐν δρυμοῖς, τὰ ἐν λειμῶσι καὶ ὅσα ὄρεια· βόμβος ἦν ἤδη μελιττῶν, ἦχος ὀρνίθων μουσικῶν, σκιρτήματα ποιμνίων ἀρτιγεννήτων· ἄρνες ἐσκίρτων ἐν τοῖς ὄρεσιν, ἐβόμβουν ἐν τοῖς λειμῶσιν αἱ μέλιτται, τὰς λόχμας κατῇδον ὄρνιθες· τοσαύτης δὴ πάντα κατεχούσης εὐωρίας οἱ' ἁπαλοὶ καὶ νέοι μιμηταὶ τῶν ἀκουομένων ἐγίνοντο καὶ βλεπομένων*... (1.9.1-2).

> Άρχιζε η άνοιξη κι όλα τα άνθη ήταν απάνω στο λουλούδιασμά τους, στους δρυμούς, στα λιβάδια κι όσα ήταν βουνίσια· ακουγόταν κιόλας ο βόμβος των μελισσών, ο ήχος των μουσικών πουλιών, τα πηδήματα των νιογέννητων στα ποίμνια· αρνιά χοροπηδούσαν στα βουνά, οι μέλισσες βομβούσαν στα λιβάδια, τα πουλιά έπνιγαν στο τραγούδι τα σύδενδρα· κι όταν τέτοια καλή ώρα διακατέχει τα πάντα σαν τρυφεροί και νεαροί άρχισαν να μιμούνται ό,τι άκουαν κι ό,τι έβλεπαν...

Η επιλογή των λέξεων είναι επίσης απλή, η άντληση από την ποίηση είναι σποραδική και η εμβέλεια του λεξιλογίου παρουσιάζει στον αναγνώστη ένα μίγμα σύγχρονων και κλασικιστικών χρήσεων, όπως θα μπορούσε να αναμένει κανείς σ' ένα συγγραφέα με αξιώσεις χωρίς σχολαστικότητα.

Η γενική πρόθεση του έργου πρέπει να κριθεί υπό το φως της εξεζητημένης αυτής απλότητας, όπως επίσης του περιεχομένου. Ο πρόλογος διατυπώνει μια σειρά αξιώσεων, ισοζυγιάζοντας την ευχαρίστηση και τη διδαχή:

> *ἀνάθημα μὲν Ἔρωτι καὶ Νύμφαις καὶ Πανί, κτῆμα δὲ τερπνὸν ἀνθρώποις,ὃ καὶ νοσοῦντα ἰάσεται, καὶ λυπούμενον παραμυθήσεται, τὸν οὐκ ἐρασθέντα προπαιδεύσει.* (πρόλ. 3)

Αυτή είναι η παραδοσιακή ανάμιξη αντικειμενικών σκοπών στην ελληνική λογοτεχνία (ακόμη και στον Θουκυδίδη που απηχείται εδώ) και δεν είναι προσβολή στον Λόγγο να τον πιστώσουμε πρωταρχικά με λογοτεχνικούς σκοπούς. Πραγματικά η περίπτωση να δούμε θρησκευτικές δηλώσεις εδώ

παρά στα άλλα μυθιστορήματα είναι ισχυρότερη. Το μυθιστόρημα μπορεί να το δει κανείς ως αλληγορία του έρωτα, που μυεί τον αναγνώστη στο βαθμιαίο ξετύλιγμα του μυστηρίου της και στην ουσιαστική ταυτότητα του Έρωτα με τις άλλες θεϊκές δυνάμεις της φύσης, που αντιπροσωπεύεται από τις Νύμφες, τον Διόνυσο και τη Δήμητρα[1]. Αλλά μπορούμε να δεχθούμε το σεβασμό του συγγραφέα για τη φύση, χωρίς να ερμηνεύουμε την πρόοδο του Δάφνη και της Χλόης αλληγορικά -μπορεί να είναι μόνο ένα μικροσκοπικό παράδειγμα. Επιθυμούσε αναμφίβολα να εκφράσει ένα ορισμένο είδος λατρείας για τις φυσικές δυνάμεις, αλλά την επιθυμία εκείνη θα πρέπει πιθανόν να τη δει κανείς πιο πολύ σαν την τυπική, παρά την άμεση αιτία της δημιουργίας του έργου. Γι' αυτό θα πρέπει να κοιτάξουμε στις λογοτεχνικές προθέσεις, και να συγκρίνουμε το *Δάφνις και Χλόη* πιο πολύ με τον *Ευβοϊκό* του Δίωνα, τις αγροτικές επιστολές του Αλκίφρονα και Αιλιανού ή τον *Ηρωικό* του Φιλόστρατου, παρά με τους *Ιερούς Λόγους* του Αριστείδη.

7. Ο ΜΥΘΟΣ

Η ελληνική λαϊκή παιδεία, που πρέπει να αποτέλεσε τη βάση και να εμπλούτισε τα διάφορα λογοτεχνικά είδη, γενικά αντιπροσωπεύεται ανεπαρκώς στα κείμενά μας. Από την ίδια τους τη φύση τέτοιες μορφές, όπως λαϊκό τραγούδι και λαϊκό παραμύθι, ήταν ανώνυμα και μεταβιβάζονταν προφορικά, και μόνο σπάνια θεωρούνταν άξια να διατηρηθούν σε γραπτή μορφή. Αλλά ο πλούτος και η εκζήτηση της λογοτεχνικής παράδοσης δείχνουν ότι υπήρχε ένα τεράστιο ημίφως υλικού απ' όπου οι συγγραφείς μπορούσαν να αντλούν ιδέες και ιστορίες, σχήματα σκέψης και ρητορικά τεχνάσματα: είναι δύσκολο να αντιληφθούμε το πολύ ανεπτυγμένο λυρικό άσμα, όπως εκείνο των Λέσβιων ποιητών, χωρίς μια παράδοση δημοτικού τραγουδιού πίσω του ή την ώριμη εκλέπτυνση του Ομηρικού έπους χωρίς το υπόβαθρο και μιας ευρείας και από μακρού εδραιωμένης συνήθειας διήγησης ιστοριών. Η κωμωδία, η ελεγεία, ο ίαμβος και ο μίμος, όπως τα γνωρίζουμε στις λογοτεχνικές τους μορφές, πρέπει όλα να είχαν πολύ στενούς συνδέσμους με τον κόσμο της λαϊκής διασκέδασης. Πρέπει πάντοτε αυτή να έδινε την ευκαιρία για αστεία με φυσικό τρόπο, κωμικές ιδέες, τραγούδι και χορό για να βρίσκουν το δρόμο τους από τη λίγο πολύ πρόχειρη διασκέδαση των δρόμων και των κώμων στα ενσυνείδητα και φιλόδοξα λογοτεχνικά είδη. Αναμφίβολα θα ήταν εσφαλμένο να σκεφτόμαστε από την άποψη μιας 'γνήσια' λαϊκής κουλτούρας, η οποία γέννησε μια εκλεπτυσμένη λογοτεχνία κι ύστερα ξεπεράστηκε και παραμερίστηκε. Ένα πιο πειστικό πρότυπο θα ήταν ένα με συνεχείς ανταλλα-

1. Chalk (1960), υποστηριζόμενος από τον Reardon (1969) 300-2.

γές ανάμεσα στα ψηλότερα και χαμηλότερα επίπεδα, αν και σε μερικές περιπτώσεις ένα λογοτεχνικό είδος μπορούσε να αυξήσει την επιρροή του, ώστε να πνίξει οποιαδήποτε ανεξάρτητη λαϊκή δραστηριότητα.

Υπάρχει μια σημαντική εξαίρεση στο γενικό κανόνα ότι ο ελληνικός λαϊκός πολιτισμός έχει την τάση να παραμελείται στη γραπτή παράδοση. Έχουμε αρκετές μαρτυρίες, ένα μεγάλο μέρος, πρέπει να το ομολογήσουμε, από την ύστερη αρχαιότητα, για λαϊκή σοφία. Παραδοσιακά ρητά, είτε παροιμίες είτε μύθοι, χρησιμοποιούνταν ευρύτατα και ήταν πάρα πολύ σημαντικά στη λογοτεχνία κάθε είδους. Από μόνα τους αρχικά δεν αποτελούσαν λογοτεχνικό είδος, αλλά χρησίμευαν ως ισχυρά ρητορικά σχήματα για να προσθέσουν πειστικότητα, αξιοπρέπεια ή ενδιαφέρον στα συμφραζόμενα που διακοσμούσαν. Παροιμίες και (πιο σημαντικό) *γνώμες* δοσμένες στο αξιομνημόνευτο ύφος των παροιμιών βρίσκονται παντού στην ελληνική λογοτεχνία. Μπορούν να χρησιμοποιηθούν εντελώς συμπτωματικά και ξένοιαστα, αλλά είναι ενδιαφέρον ότι βασικά δεν μεταφέρουν 'χαμηλούς' ή 'πρωτόγονους' συνειρμούς: πραγματικά χρησιμοποιούνται συχνά από τους τραγικούς για να εκφράσουν τις πιο βαθιές αντιλήψεις μέσα στην ανθρώπινη πείρα[1]. Στην ουσία το γνωμικό λειτουργεί ως ένα κυρωτικό τέχνασμα, καθιερώνοντας δεσμούς με ένα πανάρχαιο παρελθόν και προσφεύγοντας στο τι η κοινωνία 'πάντοτε' είπε και πίστεψε ως κριτήριο αλήθειας και ηθικότητας.

Ο λογόμυθος (*αἶνος, μῦθος, λόγος*), από μόνος του ένα είδος παροιμίας, είχε μια ιδιαίτερα παράξενη ιστορία. Όπως και η *γνώμη* είναι μια αρχαία μορφή, αλλά οι πολλοί μύθοι που επιζούν στα χειρόγραφά μας εμφανίζονται σε εκδοχές που είναι σχεδόν ολότελα προϊόν της μεταγενέστερης αρχαιότητας. Με το να είναι κανονικά πιο εκτενής και πιο περιστασιακός από την απλή παροιμία, ο μύθος πρόσφερε ένα μεγαλύτερο πεδίο δράσης ως ενδεχόμενη λογοτεχνική μορφή ανεξάρτητα από άλλους παράγοντες, και το πιο καλό απ' όλα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σαν ένα πολύ γόνιμο εκπαιδευτικό εργαλείο, πράγμα που είναι αυτό που εγγυόταν την τελική του επιβίωση διαμέσου του Μεσαίωνα.

Ο ρητοροδιδάσκαλος Θέων όρισε με ακρίβεια το μύθο ως μια 'πλαστή ιστορία που αναπαριστά με μεταφορικό τρόπο την αλήθεια' (*λόγος ψευδὴς εἰκονίζων ἀλήθειαν, Προγυμνάσματα* 3), η 'αλήθεια' για την οποία γίνεται λόγος είναι ένα γεγονός της ζωής ή της ανθρώπινης συμπεριφοράς, πιο συχνά ένα κομμάτι κοσμικής σοφίας παρά ένα 'επιμύθιο (=ηθικό δίδαγμα) στην ηθική σημασία. Κάποτε το ζήτημα φαίνεται εν πάση περιπτώσει ότι υπήρξε

1. Ένα περίφημο παράδειγμα είναι 'το να μαθαίνεις υποφέροντας' (Αισχ., *Αγαμ.* 177 *πάθει μάθος*· πβ. 250-1 και τη συγγενική ιδέα ότι ο δράστης πρέπει να υποφέρει, *Αγαμ.* 1563-4 *παθεῖν τὸν ἔρξαντα*· *Χοηφ.* 313-14 *δράσαντα παθεῖν*).

λιγότερο σημαντικό από το ουσιαστικό ενδιαφέρον ή την ψυχαγωγική αξία της ιστορίας, αλλά αξίζει να σημειωθεί ότι στα πιο παλιά παραδείγματά μας ο μύθος κατά κανόνα απευθύνεται σ' ένα ειδικό πρόσωπο και χρησιμοποιείται ως μέσο σχολιασμού της συμπεριφοράς του[1]. Ως τον πέμπτο αιώνα π.Χ. οι Έλληνες συνήθως συνέδεαν το μύθο μ' ένα Θρακιώτη λογοποιό που λεγόταν Αίσωπος, έζησε στη Σάμο τον πρώιμο έκτο αιώνα, και καθώς ο χρόνος περνούσε πιστώθηκε με όλο και πιο πολλές ιστορίες του ίδιου τύπου*. Αλλά δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο μύθος ήταν ένα πολύ πιο παλιό φαινόμενο από τον Αίσωπο· μερικά από τα ελληνικά παραδείγματα έχουν πολύ συγγενικά παράλληλα σε κείμενα της Εγγύς Ανατολής[2], και μύθοι χρησιμοποιούνται πραγματικά στα σωζόμενα ελληνικά έργα που γράφτηκαν πολύ πριν από την εποχή του**: ο Ησίοδος χρησιμοποιεί την ιστορία 'του γερακιού και της αηδόνας' (*Έργα* 202-12· πβ. Αίσ. 4 Perry) και ο Αρχίλοχος διηγείται 'την αλεπού και τον αϊτό' (απ. 174-81 West· πβ. Αίσ. 1 Perry) και 'την αλεπού και τον πίθηκο' (απ. 185-7 West· πβ. Αίσ. 81 Perry), ενώ το ποίημα του Σημωνίδη για τις γυναίκες (πβ. παραπάνω, σ. 215 κ.ε.) είναι αδιανόητο χωρίς παράδοση του μύθου πίσω απ' αυτό.

Το περιεχόμενο των μύθων είναι αρκετά ποικίλο: συχνά οι χαρακτήρες είναι ζώα προικισμένα με ανθρώπινη αντίληψη και λόγο, όπως υποτίθεται ότι ήταν στους μυθικούς χρόνους, αλλά η άψυχη φύση, οι θεοί και η καθημερινή ζωή των ανθρώπινων όντων ήταν επίσης ευνοούμενα θέματα. Έτσι πλάι στους ζωόμυθους βρίσκουμε τέτοιους τίτλους όπως 'Έλατο και βάτος', 'Πεταλούδα και σφήκα', 'Βοριάς και Ήλιος', 'Ερμής και Γη', 'Ο μάντης', 'Οι άτακτοι γιοι του γεωργού', 'Η γριά κι ο γιατρός'. Τυπικό δείγμα είναι Αίσ. 7 (από την αναθεώρηση των μύθων την ονομαζόμενη Augustana, που έγινε κάπου στον πρώτο ή δεύτερο αιώνα μ.Χ. και είναι η πιο παλιά σωζόμενη συλλογή)[3]:

Η γάτα γιατρός και τα πουλιά

Μια γάτα, ακούοντας ότι τα πουλιά σε κάποιο κοτέτσι ήταν άρρωστα, μεταμφιέστηκε σε γιατρό και πήγε να τα επισκεφθεί, παίρνοντας μαζί της τα κατάλληλα ιατρικά εργαλεία. Στάθηκε έξω από το κοτέτσι και ρώτησε πώς ήταν. 'Πολύ καλά', απάντησαν, 'αν φύγεις απ' εδώ'.

1. West (1978*a*) 204-5.
2. Perry (1965) xi-xxxiv· West (1978*a*) 28-9· [R.S.Falkowitz, *Entretiens* xxx (1983) 1-32]
3. Το κείμενο στον Perry (1952) 321-411.
* Βλ. M. L. West, 'The Ascription of fables to Aesop' *Entretiens* xxx (1983) 105-36.
** Βλ. Fr. Lasserre, *Entretiens* xxx (1983) 61-103.

Το ίδιο ανάμεσα στους ανθρώπους οι κακοί δεν εξαπατούν τους γνωστικούς,
κι όταν ακόμη υποκρίνονται ότι είναι ενάρετοι.

Πιο συχνά υπάρχει έκδηλο ένα στοιχείο εξυπνάδας στον τρόπο που διατυπώνεται η ιστορία, και οι μύθοι χρησιμοποιούνταν καθαρά για να επιτεθεί κανείς εναντίον των αντιπάλων του καθώς και για ελαφριά ψυχαγωγία, αλλά όπως και με την παροιμία, έτσι και με το μύθο, αυτό το φαινομενικά απλό τέχνασμα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί από σοβαρούς ποιητές για να διαφωτίσει θέματα της πιο βαθιάς σημασίας, όπως στον Αγαμέμνονα (717-36), όταν ο Χορός διηγείται την ιστορία του μικρού λιονταριού που μεγαλώνει για να καταστρέψει το σπιτικό που τον ανέθρεψε, ένα μοτίβο που συγγενεύει με πολλαπλούς τρόπους με ολόκληρο το δράμα και πραγματικά με ολόκληρη την *Ορέστεια*[1].

Παρ' όλη τη μεγάλη εφευρετική του τάση, ο μύθος έμεινε για πολλούς αιώνες ουσιαστικά ένα ρητορικό σχήμα για να χρησιμοποιηθεί σε κάποιο μεγαλύτερο πλαίσιο. Άργησε να αναπτυχθεί σ' ένα αυτόνομο είδος, έστω κι αν άρχισαν να δημοσιεύονται συλλογές μύθων: η πρώτη που γνωρίζουμε έγινε από τον Δημήτριο τον Φαληρέα στον τέταρτο ή τον πρώιμο τρίτο αιώνα π.Χ., πιθανόν για να χρησιμεύσει ως εγχειρίδιο, όπως ακριβώς έγιναν συλλογές παροιμιών και γνωμών ως βοήθημα σε όσους φιλοδοξούσαν να γίνουν ομιλητές και συγγραφείς. Αλλά στην αυτοκρατορική εποχή ο μύθος απέκτησε καινούργια λογοτεχνική περιωπή όταν ο Βάβριος δημοσίευσε τους *Μυθιάμβους Αισωπείους*, μια συλλογή (η οποία σώζεται σε δύο βιβλία) κυρίως παραδοσιακών μύθων που στιχουργήθηκαν σε σκάζοντες, τον τύπο του ιαμβικού στίχου που συνήθως χρησιμοποιούνταν σε λιβέλους και στη σάτιρα (πβ. παραπάνω, σ. 221). Ο Βάβριος είναι μυστηριώδης μορφή: η χρονολόγησή του είναι αβέβαιη (δεύτερος ή ίσως πρώτος αιώνας μ.Χ.), και πολύ λίγα είναι γνωστά για τη ζωή του, αλλά οι φιλόλογοι έχουν συμπεράνει από εσωτερική μαρτυρία ότι ήταν ένας εξελληνισμένος λατινόφωνος που μπορεί να έζησε στη Συρία[2]. Ο *Πρόλογός* του αξιώνει ότι ο μύθος είναι λογοτεχνία, που δεν φαίνεται να έχει γίνει προηγουμένως στα Ελληνικά (αν και ο Ρωμαίος ποιητής Φαίδρος στον πρώτο αιώνα μ.Χ. είχε 'δουλέψει το υλικό του Αισώπου' σε λατινικό στίχο):

Γενεὴ δικαίων ἦν τὸ πρῶτον ἀνθρώπων,
ὦ Βράγχε τέκνον, ἣν καλοῦσι χρυσείην,
μεθ' ἣν γενέσθαι φασὶν ἀργυρῆν ἄλλην·
τρίτη δ' ἀπ' αὐτῶν ἐσμὲν ἡ σιδηρείη.
ἐπὶ τῆς δὲ χρυσῆς καὶ τὰ λοιπὰ τῶν ζῴων

1. Knox (1952).
2. Perry (1965) xlvii-lxxiii.

φωνὴν ἔναρθρον εἶχε καὶ λόγους ᾔδει
οἵους περ ἡμεῖς μυθέομεν πρὸς ἀλλήλους,
ἀγοραὶ δὲ τούτων ἦσαν ἐν μέσαις ὕλαις.
ἐλάλει δὲ πεύκη καὶ τὰ φύλλα τῆς δάφνης,
καὶ πλωτὸς ἰχθὺς συνελάλει φίλῳ ναύτῃ,
στρουθοὶ δὲ συνετὰ πρὸς γεωργὸν ὡμίλουν.
ἐφύετ' ἐκ γῆς πάντα μηδὲν αἰτούσης,
θνητῶν δ' ὑπῆρχε καὶ θεῶν ἑταιρείη.
μάθοις ἂν οὕτω ταῦτ' ἔχοντα καὶ γνοίης
ἐκ τοῦ σοφοῦ γέροντος ἧμιν Αἰσώπου
μύθους φράσαντος τῆς ἐλευθέρης μούσης·
ὧν νῦν ἕκαστον ἀνθίσας ἐμῇ μνήμῃ
μελισταγές σοι λωτοκηρίον θήσω,
πικρῶν ἰάμβων σκληρὰ κῶλα θηλύνας.

Υπάρχει κάποια κομψότητα κι επιγραμματική απλότητα σε πολλά από τα ποιήματα του Βάβριου, αν και δεν έχουν τη λαμπρότητα ενός Λαφονταίν. Το έργο του θαυμαζόταν πολύ και ήταν αντικείμενο μίμησης, αλλά για να είμαστε πιο ακριβείς, η επιβίωση του μύθου δεν εξαρτιόταν από τη δική του ή οποιουδήποτε άλλου συγγραφέα λογοτεχνική επιτυχία: φαίνεται ότι βρήκε μια ασφαλή θέση στο ελληνιστικό εκπαιδευτικό σύστημα, που έγινε το πρότυπο για ολόκληρη τη μεταγενέστερη αρχαιότητα και τους βυζαντινούς Μέσους Χρόνους. Οι μύθοι προφανώς ήταν ύλη κατάλληλη για ανάγνωση από τα παιδιά σε μια πρόωρη φάση της φοίτησής τους στο σχολείο, και γνωρίζουμε από τα εγχειρίδια των ρητοροδιδασκάλων ότι η σύνθεση ενός μύθου ήταν μια από τις ασκήσεις για παλιότερους μαθητές όταν έφθαναν στη βαθμίδα των *προγυμνασμάτων* (πβ. παραπάνω, σ. 51 κ.ε.). Είναι αυτή η γενική χρήση στη διδασκαλία που εξηγεί τον πολλαπλασιασμό των συλλογών μεταγενέστερων μύθων· και η συνήθεια της χρήσης του 'Αισώπου' ως σχολικού κειμένου συνέχισε στη δυτική Ευρώπη στη διάρκεια της Αναγέννησης και μεταγενέστερα. Αλλά όταν αυστηρότεροι κανόνες του τι ήταν 'κλασικό' έγιναν αποδεκτοί από φιλολόγους και δασκάλους, τα κείμενα αυτά έχασαν την ευνοϊκή τους θέση. Τώρα ερευνούνται εκ νέου για το τι μπορούν να αποκαλύψουν από λαϊκές παραδόσεις, και παρόλο που οι πηγές είναι κυρίως τόσο μεταγενέστερες, πρέπει ασφαλώς να περιλαμβάνουν ένα μεγάλο μέρος που φτάνει στην πιο πρώιμη περίοδο της ελληνικής λογοτεχνίας.

8. Η ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΥΣΤΕΡΗΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑΣ

Αρριανός

Ο Λ. Φλάβιος Αρριανός είναι ένας από τους πολλούς Έλληνες που έπαιξε σημαντικό μέρος στη Ρωμαϊκή διοίκηση και που διακρίθηκε επίσης ως συγγραφέας. Ο Λουκιανός, σπάνια γενναιόδωρος στον έπαινο, τον αποκαλεί 'έναν Ρωμαίο πρώτης τάξεως με μια ισόβια προσήλωση στην παιδεία'[1]. Τον ταυτίζει επίσης για τους αναγνώστες του ως 'το μαθητή του Επίκτητου', και τώρα επιγραφές δείχνουν ότι ο άνθρωπος τον οποίο θεωρούμε πρωτίστως ως τον ιστορικό του Αλέξανδρου επωνομαζόταν από τους συγχρόνους του όχι ιστορικός, αλλά φιλόσοφος. Ο ίδιος ο Αρριανός αξιώνει ενθουσιασμό από πολύ νωρίς για το κυνήγι, τη στρατηγία και τη γνώση (*σοφία*). Το έργο στο οποίο εμφανίζεται η παρατήρηση αυτή, *Κυνηγετικός* (1.4), επιβεβαιώνει το πρώτο απ' αυτά, και η σταδιοδρομία και τα συγγράμματά του επιβεβαιώνουν τα άλλα δύο. Αλλά η σοφία εισηγείται πιο πολύ τη φιλοσοφία παρά την ιστοριογραφία, και δεν είναι σαφές πότε άρχισε να βλέπει τον εαυτό του ως ιστορικό. Ο ισχυρισμός του ότι είναι μια ονομαστή μορφή στην αρχή της *Ανάβασης* δείχνει ωριμότητα αν όχι προχωρημένη ηλικία, αλλά όταν (*Ανάβ.* 1.12.5) καυχιέται για την πρωτιά του στους λόγους, ως δικαιολογία της συγγραφής για το μεγαλύτερο Έλληνα στρατηγό, δεν διευκρινίζει αν αυτή η λογοτεχνική φήμη βασιζόταν σε κάποιο έργο που συμπεριελάμβανε την ιστοριογραφία. Οι περισσότεροι φιλόλογοι, συμπεριλαμβανομένου και του Schwarz, έχουν χρονολογήσει την *Ανάβαση* και άλλα ιστορικά έργα μετά τη ρωμαϊκή καριέρα του Αρριανού, τότε που είναι γνωστό ότι ήταν κάτοικος Αθηνών. Το σχήμα αυτό είναι εύθραυστο, όπως έχει πρόσφατα αποδειχθεί[2], αλλά τα επιχειρήματα για να χρονολογηθεί η *Ανάβαση* νωρίς, πριν από την υπατεία του, δεν είναι πειστικά. Στο επόμενο σχεδίασμα φυλάσσεται η παραδοσιακή άποψη, αλλά το εύτρωτό της πρέπει να το έχουμε στο νου μας.

Πατρίδα του Αρριανού ήταν η Βιθυνική πόλη Νικομήδεια (τώρα Ismit), η οικογένειά του σίγουρα πλούσια και με διακρίσεις. Η εκπαίδευσή του, όπως μπορούμε να προβλέψουμε, τον οδήγησε στο εξωτερικό και γύρω στο 108 μ.Χ., πιθανόν σε ηλικία γύρω στα είκοσι, παρακολούθησε τις παραδόσεις του Επίκτητου στη Νικόπολη στη βορειοδυτική Ελλάδα. Οι σημειώσεις που κράτησε με ενθουσιασμό, του προμήθευσαν υλικό για ό,τι μπορεί πολύ καλά να είναι το πιο πρώιμό του έργο, οι *Διατριβές του Επίκτητου*. Ισχυρίζεται ότι αυτές είναι απλή καταγραφή, όχι λογοτεχνική επεξεργασία, και ότι δημοσιεύ-

1. Λουκιανός, *Αλέξανδρος* 2.
2. Bosworth (1972).

ονται μόνο γιατί οι σημειώσεις του γλίστρησαν με κάποιο τρόπο στην κυκλοφορία[1]. Αυτό ίσως θα πρέπει να μη ληφθεί υπόψη ως κοινός τόπος των ανεπίσημων φιλοσοφικών συγγραμμάτων, κι αν είναι έτσι, ο Αρριανός αξίζει κάποια τιμή για το σφρίγος και τη ρωμαλεότητα με την οποία αναφέρεται η σε ύφος κοφτό επιχειρηματολογία του Επίκτητου. Μια σταθερή χρονολογία είναι ανέφικτη, αλλά μια αναφορά στον Ευφράτη (που πέθανε το 118 ή 119) στον αόριστο[2], και η πρόσφατη ανακάλυψη ότι ο Λούκιος Γέλλιος Μένανδρος, στον οποίο γίνεται η αφιέρωση, τιμούσε τον Αρριανό ακριβώς ως φιλόσοφο στη δεκαετία της περιόδου της αρχηγίας του στην Καππαδοκία (131-7), μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να τοποθετήσουμε τις *Διατριβές* στη δεκαετία του 120.

Ο Αρριανός έγραψε επίσης ένα *Εγχειρίδιον* για τη διδασκαλία του Επίκτητου, και τα τέσσερα βιβλία των *Ομιλιών* που επέζησαν προέρχονται από ένα αρχικό έργο σε δώδεκα βιβλία. Μπορεί να υπήρξαν διάφορα φιλοσοφικά έργα ανάμεσα στα πολλά που τώρα χάθηκαν. Δύο που σώζονται σε αποσπάσματα, *Περί μετεώρων* και *Περί κομητών* είναι μια χρήσιμη ένδειξη ότι ο Αρριανός καταπιάστηκε με προβλήματα φυσικής όπως και ηθικής φιλοσοφίας.

Η δημοσίευση των *Ομιλιών*, αν ανήκει στη δεκαετία του 120, συνέβη όταν ο Αρριανός σχεδόν σίγουρα άρχισε τη συγκλητική του σταδιοδρομία. Είχε ήδη πρόγευση διοίκησης στη συμβουλευτική επιτροπή του C. Avidius Nigrinus στην Ελλάδα γύρω στο 110 (αναμφίβολα τα φιλοσοφικά του ενδιαφέροντα τον συνιστούσαν ως τον τελευταίο άνδρα του οποίου η οικογένεια είχε φίλους, όπως ο Πλούταρχος). Μπορεί να προωθήθηκε στον συγκλητικό κύκλο αξιωμάτων από τον Αδριανό, για τον οποίο δείχνει και θαυμασμό και αγάπη. Αλλά δεν μπορούμε να πούμε αν απαλλάχτηκε από μικρότερες θέσεις, ή σε ποια ηλικία έφτασε τα ανώτερα αξιώματα, για τα οποία έχουμε μαρτυρίες. Αυτά είναι τώρα γνωστό ότι περιελάμβαναν την ανθυπατεία στη Βαιτική, στη διάρκεια της οποίας ο Αρριανός ανέγραψε ένα τετράστιχο ελεγειακό ποίημα αφιερωμένο στην Άρτεμη. Θα ήταν λίγο πριν από το αξίωμα του αναπληρωτή υπάτου το 129 ή 130 μ.Χ.

Η επόμενη θέση του, ως απεσταλμένου αντιπροσώπου (λεγάτου) της Καππαδοκίας από το 131 ως το 137, ήταν η πιο σημαντική του, και του επέτρεψε να δοκιμάσει τις στρατιωτικές του ικανότητες σε επανειλημμένες αναμετρήσεις με τους πλιατσικολόγους Αλανούς. Τρία μικρότερα έργα ανήκουν στην περίοδο αυτή. Το πρώτο είναι ο *Περίπλους Ευξείνου Πόντου.* Συνδυάζει μιαν αναφορά στον Αδριανό μιας προσωπικής περιήγησης για σκοπούς επιθεώρησης με το ξαναγράψιμο μιας προηγούμενης περιήγησης. Στην προσπάθειά

1. *Επιστολή εις Λούκ. Γέλλιον* 4-5. 2. 4.8.17.

του να μεταβάλει μια λατινική αναφορά (που στάλθηκε επίσης!) σε κομψή ελληνική επιστολή, ο Αρριανός υπαινίσσεται και αναφέρεται μερικές φορές στον Ξενοφώντα. Ο ίδιος ο *Περίπλους* εικονίζει τη συγχώνευση της πρακτικής και λογοτεχνικής ικανότητας, όπως και των Μικρασιατικών ενδιαφερόντων, που ήταν η δικαιολογία του Αρριανού για να δει τον εαυτό του ως τον νέο Ξενοφώντα. Στην αποσπασματική *Έκταξιν κατ' Αλανών* το σχέδιο της εκστρατείας του για την αμυντική επιχείρηση του 135(;), ο Αρριανός πραγματικά αποκαλεί τον εαυτό του Ξενοφώντα. Αλλά παρόλο που το λογοτεχνικό αυτό παρωνύμιο εννοείται από τις αναφορές του στον *Περίπλου* στον 'παλαιότερο Ξενοφώντα' (12.5·25.1), είναι σημαντικό ότι στο διάταγμα ονομάζει τον εαυτό του απλώς Αρριανό. Αυτό, ή Φλάβιος Αρριανός, είναι η μορφή του ονόματός του που δίνεται από τις επιγραφές, και είναι απίθανο ότι Ξενοφών ήταν ποτέ επίσημα *επώνυμο*.

Στο τρίτο σωζόμενο έργο από την αποστολή του ως λεγάτου *Τέχνη Τακτική* (χρονολογείται στο 136-7) ο Αρριανός συμπληρώνει μια παράγωγη έκθεση της ελληνικής και μακεδονικής τακτικής τέχνης (1-32) με τη δική του περιγραφή της ρωμαϊκής ιππικής τακτικής άσκησης. Εντυπωσιάζεται από την προθυμία της Ρώμης να υιοθετήσει τις τεχνικές άλλων εθνών, και επαινεί ιδιαίτερα τον Αδριανό για καινοτομίες που δανείστηκε από την Αρμενία και Παρθία και για την ενθάρρυνση των εγχώριων παραδόσεων μέσα στο Ρωμαϊκό στρατό. Καταλήγει, όπως ταιριάζει, με υπερβολικό έπαινο της βασιλείας του Αδριανού (44).

Δεν γνωρίζουμε για θέση του μετά την Καππαδοκία. Ο Αρριανός φαίνεται ότι πέρασε τη δεκαετία του των πενήντα και τα μετέπειτα χρόνια στην Αθήνα, ιδιαίτερη πατρίδα του Ξενοφώντα και στα μάτια πολλών πρωτεύουσα της ελληνικής παιδείας. Στον Αρριανό δόθηκε αθηναϊκή ιθαγένεια (αναφέρεται στην Αθήνα ως την πόλη του στο έργο του *Κυνηγετικός*, ίσως στις αρχές της δεκαετίας του 140) και εκλέχτηκε επώνυμος άρχοντας το 145/6. Εδώ είναι που πιστεύεται ότι ο Αρριανός στράφηκε στη συγγραφή ιστορίας.

Τα πρώτα δύο ιστορικά έργα (όπως τεκμηριώνονται στα *Βιθυνικά*)[1] ήταν *Βίοι* του Τιμολέοντα και Δίωνα (από τις Συρακούσες), που τώρα είναι χαμένα. Το πρότυπό τους μπορεί να υπήρξε ο *Αγησίλαος* του Ξενοφώντα. Το πιο σημαντικό στην εκτίμηση των μεταγενέστερων ήταν το τρίτο, η *Ανάβασις Αλεξάνδρου*, που στον τίτλο και στο σχήμα θύμιζε την *Ανάβαση* του Ξενοφώντα σε επτά βιβλία. Ο Αρριανός δίνει ως λόγους για την επιλογή του τετριμμένου αυτού θέματος και τη δική του διάκριση στα γράμματα (*λόγοι*) —που, περισσότερο από τη δημόσιά του σταδιοδρομία, του ταιριάζουν για να είναι ο Όμηρος του Αλέξανδρου σε πεζό λόγο— και τα μοναδικά και εμ-

1. Φώτιος, *Βιβλιοθήκη*, *Κώδ.* 93, 73b3 κ.ε.

πνέοντα έργα του Αλέξανδρου, που δεν έχουν τιμηθεί επαρκώς (*Ανάβ.* 1.12.4-5). Συχνά δείχνει ενθουσιασμό για τον ήρωά του, αλλά η ξενοφώντεια αναστολή της αφήγησης δεν είναι μόνο ζήτημα ύφους. Στην επιλογή των πηγών που θεωρεί αξιόπιστες (τον Πτολεμαίο και Αριστόβουλο), και στην προσπάθειά του να αντλήσει επιβεβαιωτικό υλικό από άλλες παραδόσεις, ο Αρριανός αξίζει μεγαλύτερη τιμή απ' ό,τι παίρνει από μελετητές με θουκυδίδεια επίπεδα ακριβείας και νεότερων ευκολιών για έρευνα. Το καθήκον του φυσικά ήταν πολύ διαφορετικό από εκείνο του Ξενοφώντα ή του Θουκυδίδη. Εξαρτιόταν σχεδόν εξολοκλήρου από γραπτές πηγές. Κάποτε θα επιβεβαιώσει κάποιο σημείο με αυτοψία (π.χ. τα αγάλματα των τυραννοκτόνων που αποκαταστάθηκαν από τον Αλέξανδρο από την Περσέπολη στην Αθήνα, *Ανάβ.* 3.16.8). Αλλά έχει βασιστεί τόσο στις εκθέσεις άλλων, ώστε παραμελεί τις ευκαιρίες για προσωπική παρατήρηση, και σε ένα σημείο κάνει ένα λάθος, που οποιοσδήποτε από τους Ρωμαίους φίλους του θα μπορούσε να είχε διορθώσει: το σύνταγμα του Λυσίππου των ιππέων που έπεσαν στο Γρανικό, λέει ότι ήταν στημένο στο Δίο (*Ανάβ.* 1.16.4) -αλλά στην πραγματικότητα είχε μεταφερθεί στη Ρώμη το 148 π.Χ. από τον Μέτελλο Μακεδονικό.

Λάθη αυτού του είδους, καθώς και παραλείψεις και ατέλειες σε άλλα θέματα, περιορίζουν την αξία της *Ανάβασης*, ως ιστορίας. Μολαταύτα έχει μείνει ένα πρότυπο έργο, αφότου ο Αππιανός στράφηκε σ' αυτό στη δεκαετία του 150, κι αυτό οφείλεται όχι απλώς στην επιβίωσή του. Η σαφήνειά του, η λακωνικότητα και η εύκολη ανάγνωση επιβεβαιώνουν τη μαεστρία των λόγων του Αρριανού, και συμβάλλουν πολύ στο να αποζημιώσουν τον αναγνώστη για τη μετριότητά του ως ερευνητή.

Παρόλο που ο Αρριανός παρουσίαζε το έργο για τον Αλέξανδρο σαν καθήκον που πυρπολούσε τον ενθουσιασμό του, στα *Βιθυνικά* – του οποίου μόνο αποσπάσματα και μια σύντομη σημείωση σώζονται από τον Φώτιο- διατύπωνε την αξίωση ότι είχε απασχολήσει την ενεργητικότητά του από την αρχή της λογοτεχνικής του καριέρας[1]. Αυτό δεν σημαίνει ότι η *Ανάβαση* ήταν απλώς μια προπαρασκευαστική άσκηση. Ο Αρριανός ήταν αναμφίβολα ο άνθρωπος που ένιωθε μεγάλη δέσμευση στο υπό εκτέλεση έργο, και το έργο για τον Αλέξανδρο θα μπορούσε να τον απορροφήσει εξολοκλήρου για ένα διάστημα των παρατεταμένων ερευνών για τη Βιθυνία (όπως θα απαιτούσε ένα έργο οκτώ βιβλίων στην ηροδότεια παράδοση). Όπως έχουν τα πράγματα, ο Αρριανός μεμφόταν την ανεπαρκή προσήλωση σ' αυτά τα προκαταρκτικά για την καθυστέρηση του έργου, κι όταν εμφανίστηκε, το αφιέρωσε στην ιδιαίτερή του πατρίδα, που δεν ήταν πια ο τόπος διαμονής του, *τῇ πατρίδι δῶρον*

1. Φώτιος, *Βιβλιοθήκη*, *Κώδ.* 93, 73b13 κ.ε.

ἀναφέρων τὰ πάτρια[1]. Δεν είναι σπάνιο ότι ένας Έλληνας στη ρωμαϊκή υπηρεσία θα εξακολουθούσε να έχει δυνατούς δεσμούς με την ιδιαίτερη πατρίδα του, ακόμη κι ένας, όπως ο Αρριανός, που είχε άλλες διεξόδους στον ενθουσιασμό του για τα ελληνικά πράγματα στην Αθήνα και τον Αλέξανδρο. Είναι επίσης χαρακτηριστικό της εποχής ότι αφιέρωσε μεγάλο μέρος του έργου του (του οποίου το όριο ήταν το 75 π.Χ.) στο απώτερο και το μυθικό παρελθόν.

Τα ιστορικά έργα που δεν αναφέρονται στα *Βιθυνικά* είναι πιθανώς μεταγενέστερα. Αλλά αυτό δεν είναι αληθινό για την *Ινδική*, ένα κομμάτι δεξιοτέχνη σε ιωνική διάλεκτο, που συνδέει ένα κομμάτι ινδικής εθνογραφίας με το ταξίδι επιστροφής του Νέαρχου. Είναι ουσιαστικά ένα παράρτημα στην *Ανάβαση*, όπου αναφέρεται δυο φορές. Το έργο *'Αλανική* (απ' όπου είναι δυνατό ότι προήλθε το απόσπασμα *Έκταξις κατ' Αλανών*) μπορεί επίσης να ήταν αρκετά ασήμαντο για να παραλειφθεί στον πρόλογο των *Βιθυνικών* (όπως φαίνεται από όλες σχεδόν τις μαρτυρίες μας), κι έτσι να είναι προγενέστερο.

Αλλά και το έργο τα *Μετ' Αλέξανδρον* και τα *Παρθικά* (γνωστά μόνο από αποσπάσματα κι από τις επιτομές του Φωτίου) πρέπει να είναι μεταγενέστερα. Το πρώτο είναι συνέχεια της *Ανάβασης*, αλλά η λεπτομερειακή έκθεση σε δέκα βιβλία των μπερδεμένων γεγονότων του 323-2 π.Χ. (ως την επιστροφή του Αντίπατρου στη Μακεδονία) πρέπει να ήταν ένα πιο δύσκολο θέμα για να το δαμάσει, ακόμα κι αν ακολουθούσε τον Ιερώνυμο τον Καρδιανό. Τα *Παρθικά* φαίνεται ότι έδιναν μια εξίσου λεπτομερειακή έκθεση των πολέμων του Τραϊανού, στους οποίους ήταν αφιερωμένα τα τελευταία δέκα από τα δεκαεπτά βιβλία. Ο Αρριανός θα μπόρεσε να αντλήσει από την πείρα του στο ρωμαϊκό στρατό κατά τον πόλεμο και στο ανατολικό μέτωπο, αλλά δεν είναι σαφές αν γραπτές πηγές ή προσωπικές έρευνες προμήθευσαν το κύριο μέρος του υλικού.

Τα ιστορικά έργα θεωρήθηκαν μεταγενέστερα, αλλά η άποψη ότι ανήκουν στη δεκαετία του 120 δεν πρέπει να ξεχαστεί. Αν αυτό ήταν αληθινό, θα υπήρχε κάποια αλήθεια στην παράδοση που απαντά στον Θεμίστιο και τον Φώτιο ότι ο Αρριανός προβιβάστηκε εξαιτίας της μάθησής του[2]. Αλλά έργα και σταδιοδρομία επίσης αποδεικνύουν ότι δεν ήταν στοχαστής κλεισμένος σε ελεφάντινο πύργο. Ήταν άνθρωπος με ενδιαφέροντα πρακτικά και θεωρητικά, και στον ελληνικό και στον ρωμαϊκό κόσμο. Επιπλέον η ζωή του δείχνει πώς οι ελληνικές παραδόσεις μπορούσαν να πάρουν έναν πολύτιμο και δημιουργικό ρόλο για τις ελληνο-ρωμαϊκές ανώτερες τάξεις.

1. Φώτιος, *Βιβλιοθήκη*, *Κώδ.* 93, 73a35.

2. Θεμίστιος, *Λόγ.* 34.8· Φώτιος, *Βιβλιοθήκη*, *Κώδ.* 58, 17b15 κ.ε.

Αππιανός

Ο Αππιανός από την Αλεξάνδρεια ισχυρίζεται ότι η Ρωμαϊκή ιστορία (*Ρωμαϊκά*) πραγματεύεται ένα θέμα με το οποίο καταπιάστηκαν πολλοί συγγραφείς, Έλληνες και Ρωμαίοι[1]. Ωστόσο μετά τους αυγουστειανούς συγγραφείς των παγκόσμιων ιστοριών –Διόδωρο, Νικόλαο, Στράβωνα– δεν γνωρίζουμε στα Ελληνικά για εκτεταμένη πραγμάτευση της ανόδου της Ρώμης με την εξαίρεση τη χαμένη *Ελληνική και Ιταλική ιστορία* του Περγαμηνού Χάρακα, υπάτου το 147 μ.Χ.[2]. Ένα μέρος της ιστορίας έχει χρησιμοποιηθεί σε βιογραφίες (όπως από τον Πλούταρχο) και τα κύρια σημεία καλύφθηκαν σε χρονογραφικά έργα, όπως εκείνο του Φλέγωνα από τις Τράλλεις[3]. Αλλά κανένα από τα είδη αυτά δεν έθεσε τα προβλήματα που ο Αππιανός είδε σε προηγούμενες πραγματεύσεις του θέματος, και που η δική του προσέγγιση προσέφερε πολλά για τη λύση τους.

Ο Αππιανός παραπονιέται ότι το χρονογραφικό πλαίσιο διασπά τη διήγηση των σχέσεων της Ρώμης με καθέναν από τους λαούς που υπέταξε, και με τον τρόπο αυτό παρακωλύει την εκτίμηση της αδυναμίας ή της καρτερίας των εθνών και την αρετή ή την καλή τύχη της Ρώμης. Συνεπώς περιγράφει την άνοδο της Ρώμης έθνος προς έθνος, με τη σειρά που υποτάσσονται στη ρωμαϊκή κυριαρχία. Το σχήμα δεν μπορεί πάντοτε να τηρηθεί. Η βασιλική περίοδος έχει ένα βιβλίο για τον εαυτό της, από το οποίο μόνο αποσπάσματα σώζονται, όπως και για τους δύο μεγάλους εχθρούς της Ρώμης, τον Αννίβα και Μιθριδάτη. Οι εμφύλιοι πόλεμοι καταλαμβάνουν πέντε βιβλία, που δίνουν τη μόνη σωζόμενη συνεχή διήγηση από τους Γράκχους ως το Άκτιο και είναι κυρίως υπεύθυνα για το νεότερο ενδιαφέρον στον Αππιανό. Σ' αυτό κατά συνέπεια δεσπόζουν σπουδές για την αξιοπιστία και τις πηγές, παραμελώντας τα δικά του ενδιαφέροντα και προθέσεις. Είναι ωστόσο σαφές ότι μεγαλύτερος παράγοντας στην απόφασή του για να προσφέρει συνεχή εξιστόρηση των εμφυλίων πολέμων ήταν οι συνέπειές τους στις επαρχίες, και ιδιαίτερα η επίσπευση της προσάρτησης της Αιγύπτου ύστερα από το Άκτιο. Αυτό είναι μάλλον παρά η πορεία προς τη μοναρχία που τράβηξε την προσοχή του Αππιανού, και συγχρονίζοντας το τέλος της διαδικασίας εκείνης με την προσάρτηση της Αιγύπτου βλέπει τη δεύτερη ως αποφασιστικό παράγοντα στην εγκατάσταση του Αυγούστου ως πρίγκιπα[4]. Το ενδιαφέρον του για την ιδιαίτερή του πατρίδα φαίνεται επίσης από το γεγονός ότι της αφιέρωσε

1. Πρόλ. 45.
2. Bowie (1974) 178.
3. Bowie (1974) 176.
4. Πρόλ. 60· *Bell.Civ.* 1.5.21 και 6.24.

τέσσερα βιβλία, η διάσωση των οποίων θα ήταν ανεκτίμητη στην ιστορία των σχέσεών της με τη Ρώμη, και από την αναφορά του στους Πτολεμαίους ως 'οι βασιλείς μου' με την παραπλανητική συνέπεια ότι το 31 π.Χ. το βασίλειό τους ήταν η μόνη μεγάλη επικράτεια της αυτοκρατορίας επί των ημερών του που δεν είχε ακόμη απορροφηθεί[1]. Τα εκατό χρόνια μετά το Άκτιο πιθανώς να εξιστορούνταν με ειδική αναφορά σε περαιτέρω προσαρτήσεις, και δύο από αυτές, η Δακία και η Αραβία, ήταν αντικείμενο χωριστής πραγμάτευσης στα τελευταία δύο βιβλία.

Ο Αππιανός διατεινόταν ότι η καινοφανής προσέγγισή του θα έκανε την άνοδο της Ρώμης πιο εύκολη στην κατανόηση και στην αξιολόγηση. Ακόμη και από τα κομμάτια της ιστορίας που σώζονται φαίνεται ότι η αξίωση δικαιολογείται. Είναι ικανός στην κατάταξη του υλικού, και παρόλο που εξαρτάται ολότελα από προηγούμενους συγγραφείς, αναζήτησε πηγές και στις επαρχίες (ιδιαίτερα στη Συρία) και στους εμφύλιους πολέμους, στις οποίες δεν έχουμε αλλού πρόσβαση και οι οποίες διατηρούν στοιχεία και ερμηνείες μεγάλης σημασίας για την πολιτική ιστορία. Ιδιαίτερα η έκθεσή του της τελευταίας περιόδου της Ελεύθερης Πολιτείας δείχνει συναίσθηση της αλληλεπίδρασης των οικονομικών, κοινωνικών και πολιτικών δυνάμεων. Αυτό μπορεί να είναι η παρατήρηση της πολύ αμφισβητούμενης πηγής του, αλλά ο Αππιανός είναι άξιος κάποιας πίστης για την επιλογή εκείνης της πηγής παρά κάποιας άλλης· και το δικό του ενδιαφέρον στους χρηματικούς προσανατολισμούς της οικονομικής ιστορίας (όπου πρώτης τάξεως γνώση της αυτοκρατορίας μπορεί να άσκησε επίδραση) προβάλλει από περισσότερα από ένα χωρία[2].

Αλλά η σαφήνεια δεν ήταν ο μόνος σκοπός. Δύο άλλα σημεία είναι σημαντικά. Πρώτα, ως Έλληνας των επαρχιών ο Αππιανός δίνει την πρώτη εκτενή αξιολόγηση της Ρώμης από την άποψη της επαρχίας. Παρ' όλο ότι θαυμάζει τη δύναμη της Ρώμης και την αρετή της, συχνά επιτρέπει στον αναγνώστη, σαν να προέρχεται κι ο ίδιος από τις επαρχίες, να δει μερικά γεγονότα από την άποψη του κατακτημένου (π.χ. Αντίοχος ή Μιθριδάτης). Ιδιαίτερα, ως Έλληνας, ο Αππιανός προσφέρει υλικό που ένας Ρωμαίος ιστορικός δεν θα πρόσφερε — η μαρτυρία του Ομήρου για τη Βιθυνία, το ενδιαφέρον του Μιθριδάτη για τον ελληνικό πολιτισμό[3], και τα ελληνικά ισοδύναμα ή εξηγήσεις για ρωμαϊκούς θεσμούς. Ύστερα η οργάνωση της ιστορίας γύρω από την προσάρτηση των επαρχιών φέρνει στο νου ένα κλασικό πρότυπο, τον Ηρόδοτο. Είναι τυπικό της ελληνο-ρωμαϊκής κουλτούρας της ανα-

1. Πρόλ. 39· *Bell. Civ.* 1.5.
2. Πβ. πρόλ. 61 και Kühne (1969).
3. *Μιθρ.* 1. και 550.

τολικής αυτοκρατορίας το γεγονός ότι ένας συγγραφέας του πέμπτου αιώνα π.Χ. θα πρόσφερε ένα πρότυπο για την κατανόηση και ανάπτυξη της ιστορίας της Ρώμης.

Η επίδραση του Ηροδότου έχει επίσης παρατηρηθεί στη γλώσσα και το ύφος του Αππιανού, όπως έχει παρατηρηθεί κι εκείνη του Θουκυδίδη και του Ξενοφώντα. Παρά τα είκοσι τέσσερα βιβλία (ίσως ομηρικός τόνος) ο Αππιανός βλέπει τον εαυτό του να βαδίζει το μονοπάτι των ιστορικών της κλασικής εποχής. Αλλά το ύφος του ούτε μιμείται οποιοδήποτε άτομο (όπως ο Αρριανός μιμείται τον Ξενοφώντα) ούτε υιοθετεί μιαν ακραία αττικιστική θέση. Παρόλο που αντλεί από τους κλασικούς στη φρασεολογία, συνεχίζει να χρησιμοποιεί τον δυικό αριθμό και καταβάλλει φροντίδα για την αποφυγή της χασμωδίας, υπάρχει μεγάλη επιρροή από την κοινή, ιδιαίτερα στη χρήση των μετοχών και προθέσεων. Ακόμα χειρότερα, η επιρροή της Λατινικής προσέχτηκε στη σύνταξή του, στη σημασία μερικών λέξεων και στο σχηματισμό των συνθέτων. Είναι ένας από τους λίγους Έλληνες συγγραφείς με κάποιες αξιώσεις που δέχτηκε λατινικούς όρους σε μεταγραφή όπως *λίβερτος* για τον απελεύθερο, *ιντέρρηγα* για το μεσοβασιλέα και *ίγκουϊλῖνον* για το νοικάρη[1]. Αλλά σε κάθε περίπτωση υπάρχει λόγος που δίνει τον λατινικό όρο (πολύ πιο συχνά ο Αππιανός προσφέρει ένα ελληνικό ισοδύναμο ή μια περίφραση) και η απόφασή του είναι χαρακτηριστική του πρακτικού δικηγόρου που καταλάβαινε και σεβόταν τους τρόπους λειτουργίας του ρωμαϊκού συστήματος και δεν συμπαθούσε τους Κυνικούς, οι οποίοι, ιδιαίτερα στην Αλεξάνδρεια, τους πρόσβαλαν[2]. Το αποτέλεσμα μπορεί υφολογικά να είναι χωρίς διάκριση, αλλά πολύ απέχει από το να μη μπορεί να διαβαστεί. Παρά την ανισότητα της πραγμάτευσης ο ιστορικός ερευνητής θα μάθει από το έργο ό,τι χρειάζεται να γνωρίζει, και ο αναγνώστης της λογοτεχνίας μπορεί να θαυμάσει (αν και με περιορισμούς) τους λόγους που αποτελούν το δέκατο σχεδόν του συνόλου, και συχνά εκφράζουν την έξαψη με την οποία ο Αππιανός μπορεί να εμποτίσει την έκθεσή του στις κρίσιμες φάσεις.

Παυσανίας

Η μόνη αρχαία επισκόπηση της Ελλάδας και των μνημείων της που σώζεται από την αρχαιότητα στο σύνολό της είναι η *Περιήγησις* του Παυσανία. Μολονότι γενικώς θεωρείται ως περιθωριακή παραγωγή της εποχής των Αντωνίνων, έχει από πολύ καιρό προκαλέσει το ενδιαφέρον των μελετητών.

1. *Μιθρ.* 4· *Bell. Civ.* 1.98.457· αυτ. 2.2.8.
2. *Μιθρ.* 110.

Στον 19ο αιώνα οι κριτικοί εξέτασαν επισταμένα τα δέκα βιβλία του Παυσανία για τις διάφορες περιοχές της Ελλάδας σ' αναζήτηση υφολογικών και τυπικών προγόνων. Στον εικοστό αιώνα με τα τεράστια κέρδη της νεότερης αρχαιολογίας, ο Παυσανίας έχει τελικά αναδυθεί από τη λάσπη της κριτικής των πηγών ως μια ασυνήθιστα αξιόπιστη και ανεξάρτητη αυθεντία για την τοπογραφία, τη γλυπτική και τα κτίρια της εποχής του. Το έργο του έγινε και πάλι ό,τι ήταν στην αρχή: ένας εξηγητικός οδηγός. Ως τέτοιος ανήκει σ' ένα αναγνωρίσιμο είδος της περιηγητικής λογοτεχνίας που απηχεί τα ονόματα των ελληνιστικών συγγραφέων, όπως ο Ηλιόδωρος και ο Πολέμων (που δεν πρέπει να συγχέεται με τον μεταγενέστερο μυθιστοριογράφο και ρητοροδιδάσκαλο). Είναι φανερό, και από σύγκριση με τα αποσπάσματα προηγουμένων συγγραφέων και από την επιβεβαίωση της αρχαιολογίας, ότι ο Παυσανίας δεν όφειλε πολλά στους επαγγελματίες προκατόχους του για την ουσία του έργου του. Έγραψε από προσωπική παρατήρηση και συμπλήρωσε από πλατιά ανάγνωση. Αλλά η μορφή –ένας οδηγός με ιστορικές, θρησκευτικές και μυθολογικές παρεκβάσεις– είχε εδραιωθεί καλά πριν απ' αυτόν.

Βιβλία του είδους αυτού φυσικά έχουν λογοτεχνικές ρίζες στα διάφορα άλλα είδη που αντιστοιχούν στις παρεκβάσεις, ώστε δεν πρέπει να εκπλαγεί κανείς, για παράδειγμα, να βρει αναμνήσεις του Ηρόδοτου και του Θουκυδίδη στα πολλά ιστορικά τμήματα της *Περιήγησης* του Παυσανία. Υπήρξε τελευταία μια τάση να τονίζεται ο ηροδότειος χαρακτήρας του έργου του Παυσανία και ακόμα να προβάλλεται ο ισχυρισμός ότι οι πρώτες λέξεις του οδηγού είναι μια προγραμματική απήχηση του Ηρόδοτου 4.99[1]. Αλλά η αρχή του Παυσανία είναι κοινότοπη, χωρίς εισαγωγή ή απολογία: 'Το Ακρωτήριο Σούνιο, στη χώρα της Αττικής, προεξέχει απο εκείνο το μέρος της ελληνικής ηπειρωτικής χώρας που αντικρύζει τις Κυκλάδες και το Αιγαίο Πέλαγος'. Οι λέξεις αυτές δύσκολα ηχούν ως προγραμματικές και είναι πάρα πολύ απίθανο ότι θα έφερναν στο νου οποιουδήποτε τη σύγκριση του Ηρόδοτου της Ταυρικής Χερσονήσου με το Ακρωτήριο Σούνιο ή τις πρώτες λέξεις του 4.99, 'Η Θράκη προεξέχει μέσα στη θάλασσα από τη χώρα της Σκυθίας'. Υπάρχει ίσως ένα ηροδότειο άρωμα στις πρώτες λέξεις του Παυσανία, αλλά τίποτα πιο σημαδιακό. Η πιο πρόσφατη μελέτη της πρόζας του ανιχνεύει, σ' όλη την *Περιήγηση*, περισσότερα σημάδια της επίδρασης του Θουκυδίδη παρά οποιουδήποτε άλλου συγγραφέα[2].

Ο Παυσανίας δεν ήταν ιστορικός, μυθολόγος ή εθνογράφος· ούτε κι είχε την αξίωση να είναι, αν και εκινείτο άνετα στους χώρους τέτοιων συγγρα-

1. Levi (1977) 179.
2. Strid (1976).

φέων. Ένας περιηγητής ήταν ένας αρχαιοδίφης με πλατιά ενδιαφέροντα. Ωστόσο, συχνά έχει υποδειχθεί ότι ο Παυσανίας εμφανίζεται να ευχαριστιέται λίγο από τα τοπία. Κι όμως αυτό είναι ολότελα κατανοητό, αφού η αξιολόγηση των τοπίων δεν είχε γίνει ποτέ μέρος της περιηγητικής παράδοσης, που, όπως άρμοζε, άφηνε τέτοια πράγματα στη μούσα της ποίησης.

Ο Παυσανίας δεν ήταν μονάχα ένας συμβατικός περιηγητής, αλλά από άλλες απόψεις ήταν ένας τυπικός άνθρωπος της εποχής του. Όπως κι άλλοι Έλληνες του δευτέρου αιώνα, κοιτούσε πίσω με νοσταλγία στις μεγάλες μέρες της κλασικής Ελλάδας, αλλά δεν είχε αυταπάτες για το παρελθόν ή λύπες για το παρόν. Στο 4.35.5 παρατήρησε, 'Κανένας λαός ποτέ ως τώρα, όσο ξέρουμε, δεν άκμασε κάτω από τη δημοκρατία εκτός από τους Αθηναίους· και σίγουρα άκμασαν κάτω απ' αυτή'. Αλλά ήκμασαν εξίσου κάτω από ρωμαϊκή διοίκηση: μολονότι υπέφεραν από τον Σύλλα, τη σκληρότητα του οποίου ο Παυσανίας θεώρησε πάρα πολύ μη χαρακτηριστική των Ρωμαίων γενικά (1.20.4· 9.33, 4), οι Αθηναίοι 'ήκμασαν πάλι στη βασιλεία του Αδριανού' (1.20.4). Όπως ακριβώς ο Δίων Χρυσόστομος, ο Πλούταρχος και ο Αριστείδης[1], ο Παυσανίας δεν βρήκε ασυνέπεια στον έπαινο της ρωμαϊκής διοίκησης, ενώ επέκρινε την αυτοκρατορική λατρεία ως 'την κούφια ρητορική που η κολακεία απευθύνει στη δύναμη' (8.2.5).

Το ακροατήριο για το οποίο έγραψε ο Παυσανίας ήταν σχεδό σίγουρα ελληνικό μάλλον παρά ρωμαϊκό, κι ένα σχόλιο όπως το προηγούμενο καταδίκαζε μια ιδιαίτερα ελληνική αδυναμία, την Graeca adulatio (=ελληνική κολακεία). Η αντίληψη του Παυσανία είναι τόσο κοντά σ' εκείνη των κυριοτέρων συγγραφέων της εποχής του (εκτός από τον Λουκιανό), ώστε δεν είναι παράλογο να υποθέσουμε ότι το έργο του ήταν σαφώς σχεδιασμένο για να εισαγάγει τους εγγράμματους της μείζονος Ελλάδας –Ελλάδας και Μικράς Ασίας– στην πατρίδα τους και τους θησαυρούς της. Για το ότι αναβίωσε ένα καρποφόρο αλλά παραμελημένο είδος και το κατηύθυνε στους ενθουσιασμούς του δευτέρου αιώνα, ο Παυσανίας αξίζει μια τιμητική θέση στο πάνθεο των Ελλήνων συγγραφέων της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

Δίων Κάσσιος και Ηρωδιανός

Από τους Έλληνες ιστορικούς του τρίτου αιώνα μ.Χ. μόνο δύο αντιπροσωπεύονται σήμερα με κάτι περισσότερο από αποσπάσματα. Αυτοί είναι ο Δίων Κάσσιος και ο Ηρωδιανός, οι ιστορίες των οποίων επικαλύπτονται για τα έτη 180-229 μ.Χ., στην περίοδο των οποίων έζησαν και οι δύο. Αν και οι δύο ιστορικοί ήταν σαφώς διαφορετικοί σε προέλευση και σε ιστορική μέθοδο,

1. Bowersock (1973).

ωστόσο μοιράζονταν σαν κοινή εμπειρία τη θορυβώδη περίοδο δύο αυτοκρατόρων της Ρώμης από τους ανεύθυνους, του Κόμμοδου και του Ελαγάβαλου, και δύο από τους πιο πετυχημένους, τον Σεπτίμιο Σεβήρο και τον Σεβήρο Αλέξανδρο. Ήταν εποχή γρήγορου μετασχηματισμού και αναστάτωσης, νοσταλγίας για τη χρυσή εποχή των Αντωνίνων και διστακτικής προσαρμογής σε νέες πιέσεις στο εσωτερικό και στα σύνορα. Με πολλούς τρόπους ο Δίων Κάσσιος ενσάρκωνε τον παλιό τρόπο ζωής, και ο Ηρωδιανός το νέο.

Ο Δίων Κάσσιος προερχόταν από μια διακεκριμένη βιθυνική οικογένεια, που είχε ήδη τη ρωμαϊκή ιθαγένεια, όπως και καλές επαφές με την ανώτερη ρωμαϊκή τάξη. Μπήκε στη σύγκλητο στη βασιλεία του Κόμμοδου. Κέρδισε την εκτίμηση του Σεπτίμιου Σεβήρου με τη σύνθεση ενός επίκαιρου δοκιμίου πάνω στά όνειρα και τους οιωνούς που προμήνυαν την άνοδο του Σεβήρου. Η εγκάρδια υποδοχή αυτού του έργου από τον αυτοκράτορα έκανε τον Δίωνα να ονειρευτεί ότι ένα πνεύμα τον συμβούλευσε να συνθέσει μιαν ιστορία των πολέμων και του εμφύλιου πολέμου, από τον οποίο ο Σεβήρος βγήκε νικητής. Μια και ακολούθησε τη συμβουλή αυτή, η καλή υποδοχή που έτυχε η ιστορία μιας σύντομης περιόδου τον παρακίνησε να αναλάβει ένα θέμα όχι μικρότερο από ολόκληρη την ιστορία της Ρώμης από την αρχή, μέσα στο οποίο θα ενσωματωνόταν το έργο για τους πολέμους του Σεβήρου. Καθώς ο Δίων άρχιζε το γιγαντιαίο σχέδιο, δεν εγκατέλειψε τη σταδιοδρομία του ως συγκλητικού. Το 229, το έτος στο οποίο η ιστορία του τελικά σταμάτησε, ο Δίων κατείχε την υπατεία για δεύτερη φορά κι ύστερα από υπηρεσία σε υψηλές θέσεις σε διάφορες επαρχίες. Είναι φανερό ότι ο Δίων επέλεξε να φέρει τη διήγησή του ως κάτω στο σημείο της δικής του πιο σημαντικής επιτυχίας, τη δεύτερη υπατεία. Ο Δίων ήταν χαρακτηριστικό προϊόν της ανατολικής αριστοκρατίας, ένας άνθρωπος των γραμμάτων φυσικά που και εύκολα τον απορρόφησε η ρωμαϊκή κυβέρνηση. Γράφοντας για την ιστορία της Ρώμης, έγραφε για παραδόσεις και κυβέρνηση στην οποία ανήκε και ο ίδιος.

Ο Ηρωδιανός ήταν γενικά διαφορετικός. Είναι ασφαλές να υποθέσουμε από τη δική του σιωπή ότι ο ιστορικός αυτός ήταν άνθρωπος χωρίς διάκριση ή πλούτο. Ήταν ένας άνθρωπος που ήλθε στη Ρώμη και στην ιστορία της ως ξένος, έστω κι αν είναι αδύνατο να πούμε από πού. Πιθανόν από τη Συρία, ή ίσως από την ανατολική Μικρασία. Η πλούσια, στολισμένη ρητορική του διηγηματικού του ύφους είναι πολύ απομακρυσμένη από την ελεγμένη σοβαρότητα του Δίωνα Κάσσιου. Ο Ηρωδιανός διατείνεται ότι είχε αυτοκρατορικές και υπατικές θέσεις· αλλά ό,τι κι αν ήταν αυτές, προφανώς δεν ήταν αξίωμα λεγάτου ή υπάτου. Δεν υπάρχει λόγος να σκεφτούμε ακόμη ότι ο Ηρωδιανός ήταν Ρωμαίος πολίτης πριν από την καθολική χορήγηση της ρωμαϊκής ιθαγένειας από τον Καρακάλλα το 212 μ.Χ. Η προοπτική του Ηρω-

διανού δεν μπορούσε να ήταν περισσότερο ανόμοια από εκείνη του Δίωνα. Το έργο του, στις πλούσιες λεπτομέρειές του, η προκατάληψή του με την περιγραφή, η συγκεντρωμένη συγκίνηση, είναι μια προ-βυζαντινή ηχώ. Αν συντέθηκε, όπως έχει προταθεί, για τον εορτασμό των εκατονταέτηρων αγώνων (Ludi saeculares) του αυτοκράτορα Φιλίππου του Άραβα το 248 μ.Χ., οπότε, σύμφωνα με έναν υπολογισμό, ήταν η χιλιοστή επέτειος της ίδρυσης της Ρώμης, ο Φίλιππος, του οποίου η ίδια η παρουσία στον αυτοκρατορικό θρόνο ήταν ένα κακό σημάδι, θα ευχαριστιόταν από την πρόζα του Ηρωδιανού. Οι χρόνοι ολοφάνερα άλλαζαν.

Ως ερευνητής ο Δίων ήταν προσεκτικός και διεξοδικός. Δεν υπάρχει ένδειξη ότι ο Ηρωδιανός ήταν είτε το ένα είτε το άλλο. Σύμφωνα με τη δική του έκθεση, ο Δίων ξόδεψε δέκα χρόνια συγκεντρώνοντας το υλικό για τη μεγάλη του ιστορία και άλλα δώδεκα συνθέτοντάς την (72.23.5). Η περίοδος είκοσι δύο ετών πρέπει να εκτεινόταν τουλάχιστο λίγο παραπέρα από το 229 μ.Χ., με το οποίο τελειώνει η διήγηση. Ο Δίων προχώρησε με χρονογραφικό τρόπο μέσα από τα χρόνια της Ελεύθερης Πολιτείας και της Αυτοκρατορίας, αλλά κάποτε συγκέντρωνε συνεκτικό υλικό μαζί κάτω από μια χρονιά, ενώ δεν ανήκε όλο εκεί· και δεν ήταν αντίθετος σε αναφορές στην εποχή του που παρείσδυαν για να κάνει μια σύγκριση με πρακτικές μιας προηγούμενης εποχής. Στους λόγους που ο Δίων πρόσθεσε στην ιστορία του, συμμορφούμενος με την παλιά παράδοση της κλασικής ιστοριογραφίας, άφησε στον εαυτό του αξιόλογη ελευθερία και στην ουσία και στη ρητορική. Οι πιο ονομαστοί από τους λόγους στην ιστορία του είναι εκείνοι που αποδίδονται στον Αγρίππα και Μαικήνα στην αρχή του Πριγκιπάτου. Η αντιλογία αποτελεί μια συζήτηση για τη μοναρχία, με τον Αγρίππα αντίθετο και τον Μαικήνα ευνοϊκό. Έξω από το γεγονός ότι ιστορικά είναι απίθανο ο Αγρίππας να πήρε ποτέ τέτοια θέση, ο έντονα υπέρ της συγκλήτου χαρακτήρας της σύλληψης της μοναρχίας από τον Μαικήνα έχει προκαλέσει σχόλια εδώ και καιρό και είναι δύσκολο να μην πιστέψουμε ότι ο Δίων κάνει κάποιο είδος υπαινιγμού στη δική του εποχή, πιθανόν στη βασιλεία του Σεβήρου Αλεξάνδρου.

Ο Ηρωδιανός, παρά την απροσεξία του, ήταν βαθιά διαποτισμένος από τις παραδόσεις της ελληνικής ιστοριογραφίας. Οι πρώτες σελίδες του έργου του περιέχουν καθαρούς λεκτικούς υπαινιγμούς στον Θουκυδίδη. Αν και είναι φανερό ότι η δέσμευση του Ηρωδιανού στην ακρίβεια δεν ήταν τόσο μεγάλη όσο εκείνη του θαυμαζόμενου προγενέστερού του, είναι αδικαιολόγητο να υποθέσουμε ότι σκόπιμα συνέθεσε την ιστορία του με τρόπο μυθιστορήματος. Εκμεταλλεύτηκε πλήρως την άδεια της ρητορικής να στολίζει και να αναπτύσσει ένα επεισόδιο, αλλά δεν είναι σωστό να αποκαλείται ο συγγραφέας ενός 'ιστορικού μυθιστορήματος'. Δηλώνει ρητά ότι αναγράφει γεγονότα τα

οποία είδε ή άκουσε (*εἶδόν τε καὶ ἤκουσα*), κι υπάρχει κάποια μαρτυρία που τον δείχνει να κατέχει την αλήθεια, πιθανόν από αυτοψία, όταν ο Δίων και οι άλλοι δεν την ξέρουν. Ωστόσο για το μεγαλύτερο μέρος δεν μπορεί κανείς να αρνηθεί ότι ο Ηρωδιανός μπορεί να είναι ένας αναξιόπιστος οδηγός. Φαίνεται ότι χρησιμοποίησε το πρόσφατο έργο του παλαιότερου συγχρόνου του Δίωνα Κάσσιου. Αλλά όπου αναφέρονται οι δύο αυτοί ιστορικοί, οι μελετητές της κριτικής των πηγών πρέπει ακόμη να βρουν κοινή συναίνεση.

Οι δύο ιστορικοί μπορούν να μελετηθούν και να συγκριθούν με ιδιαίτερη ωφέλεια όταν κανείς τοποθετήσει πλάι πλάι την έκθεσή τους για ένα βρόμικο επεισόδιο στο αμφιθέατρο κατά τη διάρκεια του τελευταίου έτους της βασιλείας του Κόμμοδου. Και οι δύο συγγραφείς δείχνουν ότι ήταν παρόντες. Ο Δίων γράφει:

> *Ἔπραξε δὲ καὶ ἕτερόν τι τοιόνδε πρὸς ἡμᾶς τοὺς βουλευτάς, ἐξ οὗ οὐχ ἥκιστα ἀπολεῖσθαι προσεδοκήσαμεν. στρουθὸν* (=στρουθοκάμηλο) *γὰρ ἀποκτείνας καὶ τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ ἀποτεμὼν προσῆλθεν ἔνθα ἐκαθήμεθα, τῇ τε ἀριστερᾷ χειρὶ ἐκείνην καὶ τῇ δεξιᾷ τὸ ξίφος ᾑματωμένον ἀνατείνας, καὶ εἶπε μὲν οὐδέν, τὴν δὲ κεφαλὴν τὴν ἑαυτοῦ σεσηρὼς* (= μέ είρωνικό χαμόγελο) *ἐκίνησε, ἐνδεικνύμενος ὅτι καὶ ἡμᾶς τὸ αὐτὸ τοῦτο δράσει.* (73.21.1-2)

Ο Δίων συνεχίζει ομολογώντας ότι μασούσε φύλλα δάφνης για να μη γελάσει μ' αυτό το αλλόκοτο θέαμα. Σύγκρινε τον Ηρωδιανό:

> *τὰ δὲ πανταχόθεν ζῷα ἠθροίζετο αὐτῷ. τότε γοῦν εἴδομεν ὅσα ἐν γραφαῖς ἐθαυμάζομεν· ἀπό τε γὰρ Ἰνδῶν καὶ Αἰθιόπων, εἴ τι πρότερον ἄγνωστον ἦν, μεσημβρίας τε καὶ τῆς ἀρκτῴας γῆς ζῷα πάντα φονεύων Ῥωμαίοις ἔδειξε. τὸ δ' εὔστοχον τῆς χειρὸς αὐτοῦ πάντες ἐξεπλήττοντο. λαβὼν οὖν ποτε βέλη ὧν αἱ ἀκμαὶ ἦσαν μηνοειδεῖς, ταῖς Μαυρουσίαις στρουθοῖς ὀξύτατα φερομέναις καὶ ποδῶν τάχει καὶ κολπώσει* (=με το δίπλωμα) *πτερῶν ἐπαφιεὶς τὰ βέλη κατ' ἄκρον τοῦ τραχήλου ἐκαρατόμει, ὡς καὶ τῶν κεφαλῶν ἀφῃρημένας ὁρμῇ τοῦ βέλους ἔτι περιθεῖν αὐτὰς ὡς μηδὲν παθούσας.* (1.15.4-5)

Σαφώς η σκληρή χειρονομία του Κόμμοδου για την προειδοποίηση των συγκλητικών δεν είχε ενδιαφέρον για τον Ηρωδιανό. Δεν το παρατήρησε. Ωστόσο η παρατήρησή του είναι εμπεριστατωμένη και ακριβής. Ενώ αναφέρεται στον εαυτό του στο πρώτο πρόσωπο πληθυντικού, μιλά για τους Ρωμαίους στο τρίτο. Δεν μπορούσε να είναι πιο απομακρυσμένος από τον κόσμο του Βιθυνού υπάτου, που μια φορά ήταν μαζί του σ' εκείνο το αμφιθέατρο το 192 μ.Χ.

21
ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Με την πιθανή εξαίρεση του Ηλιόδωρου (βλ. παραπάνω, σ. 910), η ενεργός σταδιοδρομία των συγγραφέων που συζητήθηκαν σ' αυτό τον τόμο τελείωσε πριν από το τέλος του τρίτου αιώνα μ.Χ. Αυτό δεν σημαίνει, φυσικά, ότι η ελληνική λογοτεχνική παραγωγή σταμάτησε· αντίθετα, έμπειρες εκτιμήσεις της αρίθμησης των λέξεων της ελληνικής λογοτεχνίας που σώζεται φτάνουν περίπου τα 19.000.000 για την περίοδο ως το 200 μ.Χ. και τα 70.000.000 για τους επόμενους τέσσερις αιώνες. Αλλά ένα μικρό μέρος από όσα γράφτηκαν στα Ελληνικά μετά τα μέσα του τρίτου αιώνα μ.Χ. μπορεί να θεωρηθεί 'κλασικό' με οποιαδήποτε σημασία του ελαστικού εκείνου όρου, και το μεγαλύτερο μέρος με δυσκολία χαρακτηρίζεται ως 'λογοτεχνία' γενικά.

Τα μέσα χρόνια του τρίτου αιώνα ήταν μια κρίσιμη περίοδος, στην οποία πολλοί πρέπει να αμφέβαλλαν αν ο ελληνορωμαϊκός πολιτισμός θα μπορούσε να επιζήσει για πολύ.

> Ανάμεσα στο 218 και 268 μ.Χ. περίπου πενήντα σφετεριστές πήραν τον αυτοκρατορικό τίτλο, είτε στην πρωτεύουσα είτε σε κάποιο άλλο μέρος της αυτοκρατορίας· και από τους είκοσι επτά 'κανονικούς' αυτοκράτορες του τρίτου αιώνα (όσο μπορούν να διακριθούν από τους σφετεριστές) δεκαεπτά σκοτώθηκαν από τους δικούς τους –όλοι πλην ενός από τα στρατεύματά τους– και από τους άλλους δύο εξαναγκάστηκαν σε αυτοκτονία.[1].

Το διοικητικό, στρατιωτικό και οικονομικό χάος που προέκυψε από την αναρχία ενθάρρυνε τις επιδρομές των βαρβαρικών λαών που απειλούσαν από πολύ καιρό και εισχωρούσαν στα ρωμαϊκά σύνορα: οι Σασανίδες της Περσίας στην ανατολή κατέκλυσαν το ρωμαϊκό έδαφος ως την Αντιόχεια (και το 260 αιχμαλώτισαν τον αυτοκράτορα Βαλεριανό), ενώ στο βορρά και τη δύση Γότθοι και Φράγκοι διέσπασαν τους φραγμούς του Δούναβη και του Ρήνου, για να

1. Grant (1978) 363.

φέρουν την ερήμωση στα Βαλκάνια, στην Ελλάδα, στη Γαλατία και στην Ισπανία. Μολονότι οι τελευταίες δεκαετίες του αιώνα είδαν μια στρατιωτική ανάρρωση, η οικονομική αποσύνθεση, ο θεαματικός πληθωρισμός και η καταστρεπτική φορολογία φτώχυνε την αστική μέση τάξη, που ήταν το ακροατήριο για τα κλασικά λογοτεχνικά είδη, και προώθησε τη σταθερή μείωση του πληθυσμού των πόλεων, που με τα θέατρά τους, τις στοές, τα γυμνάσια και τις βιβλιοθήκες διατήρησε για τόσους πολλούς αιώνες τις εξωτερικές όψεις, αν όχι το σφριγηλό πνεύμα, της ελληνικής κλασικής παιδείας.

Ταυτόχρονα, καθώς οι παλιές λογοτεχνικές μορφές, που οι δυνατότητές τους είχαν εξαντληθεί και τα ακροατήριά τους είχαν εξαφανιστεί, έχαναν τη ζωτικότητά τους, η νέα λογοτεχνία, πολεμική και δραστήρια, επέβαλλε την παρουσία της. Ως το δεύτερο μισό του δεύτερου αιώνα οι χριστιανοί απολογητές είχαν κάνει σημαντικές προόδους στην προσπάθειά τους να αποδείξουν την ανωτερότητα του χριστιανικού δόγματος όχι μόνο σε σχέση με την ειδωλολατρική μυθολογία αλλά επίσης σε σχέση με την ελληνική φιλοσοφία· επίσης έντυσαν τη δική τους παρουσίαση του χριστιανικού μηνύματος μ' ένα λογοτεχνικό ύφος πολύ υπολογισμένο, ώστε να έχει απήχηση στους μορφωμένους Έλληνες ειδωλολάτρες. Ο Κλήμης από την Αλεξάνδρεια και ο διάδοχός του Ωριγένης ήταν δραστήριοι προπαγανδιστές και δάσκαλοι της χριστιανικής πίστης προς το τέλος του δεύτερου και στις αρχές του τρίτου αιώνα· η δύναμη και η ζωτικότητα των συγγραμμάτων τους δημιουργούν έντονη αντίθεση στην επινόηση του ύφους και την κενότητα του περιεχομένου που υπάρχει πολύ συχνά στο έργο των ειδωλολατρών συγχρόνων τους. Είναι οι ομιλητές μιας νέας εποχής, ένας νέος κόσμος σκέψης και αισθήματος· από τώρα και στο εξής, παρόλο που οι βυζαντινοί συγγραφείς θα προσπαθήσουν, ως αργά τον ενδέκατο αιώνα, να μιμηθούν το ύφος και τη γλώσσα των κλασικών προτύπων που μελέτησαν στο σχολείο, η ελληνική λογοτεχνία ενδιαφέρεται για προβλήματα που δεν έχουν προηγούμενο στα κλασικά πρότυπα. Τα έργα των συγγραφέων εκείνων που συνεχίζουν να εκμεταλλεύονται τα ειδωλολατρικά θέματα σε κλασικά λογοτεχνικά είδη είναι στο μεγαλύτερο μέρος αρχαιοδιφικά τεχνουργήματα, οι τελευταίοι ανώμαλοι χτύποι της καρδιάς μιας ετοιμοθάνατης κουλτούρας. Ο Κόιντος Σμυρναίος, για παράδειγμα, για τον οποίο δεν γνωρίζουμε τίποτα παρά μόνο ότι καταγόταν από τη Σμύρνη (12.309 κ.ε) και (από εσωτερική μαρτυρία) ότι πιθανώς έγραψε στον τέταρτο αιώνα μ.Χ., συνέχισε την ιστορία της Τροίας από το θάνατο του Έκτορα ως την άλωση της πόλης σε 14 βιβλία εξαμέτρων στίχων τόσο γεμάτων με ομηρικούς λογότυπους και αναμνήσεις όσο και αδειανών από έμπνευση -ένας ανιαρός αντίπαλος της μεγάλης φωνής του πρωτότυπου. Ιδού για παράδειγμα ένα χαρακτηριστικό χωρίο (επιλεγμένο στην τύχη)· περιγράφει μια επίθεση που έκανε ο σύμμαχος των Τρώων Ευρύπυλος:

τοὺς δ' ὁπότ' Εὐρύπυλος λαοσσόος εἰσενόησε
χαζομένους ἅμα πάντας ἀπὸ στυγεροῖο κυδοιμοῦ,
αὐτίκα κάλλιπε λαόν, ὅσον κατὰ νῆας ἔλασσε,
καί ῥα θοῶς οἴμησεν ἐπ' Ἀτρέος υἷε κραταιὼ
παῖδά τε καρτερόθυμον Ὀιλέος, ὃς περὶ μὲν θεῖν
ἔσκε θοός, περὶ δ' αὖτε μάχῃ ἔνι φέρτατος ἦεν. (6.513-18)

Κι όταν ο σωτήρας του λαού του Ευρύπυλος είδε ότι όλοι μαζί υποχωρούσαν από το μισητό θόρυβο της μάχης, παρευθύς άφησε τους στρατιώτες που οδηγούσε προς τα πλοία και γρήγορα όρμησε ενάντια στους δύο δυνατούς γιους του Ατρέα και το δυνατό στην ψυχή γιο του Οϊλέα, που 'ταν ο πιο γρήγορος δρομέας και μαζί ο πιο αντρειωμένος στη μάχη.

Η κάθε λέξη στους στίχους αυτούς μπορεί να βρεθεί στο σώμα του ομηρικού έπους. Στην πραγματικότητα όλες εκτός από τρεις απαντούν ακριβώς στην ίδια γραμματική μορφή κι οι πιο πολλές βρίσκονται στην ίδια θέση στο στίχο και στους δύο ποιητές. Οι στίχοι του Κόιντου μπορούν ολότελα να προβλεφθούν· αυτό που έχουμε μπροστά μας είναι ένα είδος ομηρικού κέντωνα σε μια μεγάλη κλίμακα. Ακριβώς ο ίδιος μηχανισμός (αν και φιλεύσπλαχνα πολύ σύντομος) είναι η *Ιλίου άλωσις* από κάποιον Τριφιόδωρο από την Αίγυπτο, που φαίνεται να γράφτηκε προς το τέλος του τρίτου ή στις αρχές του τέταρτου αιώνα.

Αλλά η κλασική επική ποίηση επρόκειτο να έχει μια μεταγενέστερη και παράξενη άνθηση. Τον πέμπτο αιώνα ο Νόννος από την Πανόπολη της Αιγύπτου παρήγαγε ένα έπος σε 48 βιβλία (μια σκόπιμη επιβεβαίωση ανταγωνιστικότητας με τον Όμηρο), τα *Διονυσιακά*. Είναι μια εξαιρετική παραγωγή, που παρουσιάζει σε υπέρμετρο μήκος ολόκληρη την ιστορία του Διόνυσου, από τη γέννησή του στη Θήβα (μη ξεχνώντας το καθετί που οδήγησε σ' αυτό) ως την υποδοχή του στον Όλυμπο μετά την κατάκτηση της Ινδίας από αυτόν· οι κατακτήσεις του στο πεδίο της αγάπης περιγράφονται επίσης με μια σαφήνεια που δεν είναι συνηθισμένη στο ελληνικό έπος.

Σε χωρία που μπορούν να συγκριθούν με τον Όμηρο και τον Κόιντο, που περιγράφουν μάχες (Θεών και Γιγάντων, Διονύσου και Ινδών), η ομηρική γλώσσα επικρατεί (μολονότι υπάρχει μια γενναιόδωρη πρόσμιξη μεθομηρικών συνθέτων επιθέτων, είτε εύρημα του Νόννου, είτε κληρονομιά από το αλεξανδρινό έπος, που δεν το γνωρίζουμε πάντοτε). Αλλά στις μακρές εκτάσεις του ποιήματος, όπου ο Νόννος χειρίζεται μη ομηρικά θέματα –τους έρωτες του Διόνυσου για παράδειγμα– το γράψιμο είναι τόσο μη ομηρικό στο λεξιλόγιο όσο είναι στην προκατάληψή του με αισθησιακές λεπτομέρειες. Τυπική των μπαροκικών σεναρίων είναι η περιγραφή του βιασμού από τον Διόνυσο της κοιμωμένης νύμφης Αύρας.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

καί μιν ἰδὼν Ἰόβακχος ἐπ' ἀστρώτοιο χαμεύνης
νυμφιδίου Ληθαῖον ἀμεργομένην πτερὸν Ὕπνου,
ἄψοφος ἀκροτάτοισιν ἀσάμβαλος ἴχνεσιν ἕρπων
κωφὸν ἀφωνήτοιο μετήιε δέμνιον Αὔρης·
χειρὶ δὲ φειδομένῃ γλαφυρὴν ἀπέθηκε φαρέτρην
παρθενικῆς, καὶ τόξα κατέκρυφε κοιλάδα πέτρῃ,
μή μιν ὀιστεύσειε τιναξαμένη πτερὸν Ὕπνου·
καὶ δεσμοῖς ἀλύτοισι πόδας σφηκώσατο κούρης,
καὶ παλάμαις ἑλικηδὸν ἐπεσφρηγίσσατο σειρήν,
μή μιν ἀλυσκάζειεν· ἐπιστορέσας δὲ κονίῃ
παρθενικὴν βαρύυπνον ἑτοιμοτάτην Ἀφροδίτῃ
Αὔρης ὑπναλέης γαμίην ἔκλεψεν ὀπώρην. (48.621-32)

Κι ο Ιόβακχος την είδε να κείτεται στο έδαφος, χωρίς στρώμα, να δρέπει τα Ληθαία φτερά της λήθης από τον Ύπνο, που την έκαμε νύφη· αθόρυβος και χωρίς σαντάλια σύρθηκε απάνω στα ακροδάχτυλα στο κρεβάτι, που δεν άκουσε τίποτα, της Αύρας, που δεν έβγαλε φωνή. Προσεχτικά απομάκρυνε με το χέρι την κομψή φαρέτρα της κοπελιάς και το τόξο της στην πέτρινη σπηλιά, μήπως και τον τόξευε, αφού αποτίναζε τον φτερωτό Ύπνο. Και με άλυτα δεσμά έδεσε σφικτά τα πόδια της κόρης και γύρω στα χέρια της τύλιξε σκοινί για να τα σφραγίσει, ώστε να μην μπορεί να του ξεφύγει. Κι αφού την ξάπλωσε στο χώμα την παρθένο που ήταν βαριά από τον ύπνο κι ώριμη για αγάπη, καθώς αυτή κοιμόταν της έκλεψε τ' οπωρικό του γάμου.

Εδώ αφθονούν οι σχηματισμοί που δεν είναι ομηρικοί. Οι περισσότεροι απ' αυτούς κάνουν την εμφάνισή τους στα κείμενά μας στην πρώιμη λυρική ποίηση και την τραγωδία του πέμπτου αιώνα. Και η μετρική του εξαμέτρου του Νόννου, όπως το λεξιλόγιο του, είναι μεθομηρική: υιοθετεί όλη τη σειρά των περιορισμών που ο Καλλίμαχος είχε επιβάλει στο στίχο (εκλέπτυνση των κανόνων που διέπουν τη θέση όπου τελειώνει λέξη, τομή, τοποθέτηση μονοσυλλάβων, κλπ.) κι ακόμα προσθέτει μερικές λεπτές δικές του απαιτήσεις. Κι όμως ένα γνώρισμα της μετρικής του αντικαθρεπτίζει τις ριζικές μεταβολές που μεταμόρφωναν την ομιλουμένη, αλλαγές που στα πιο πολλά άλλα χαρακτηριστικά αγνοεί ατάραχος. Ως τον τέταρτο αιώνα μ.Χ. οι Έλληνες ομιλητές είχαν προ πολλού εγκαταλείψει τον μουσικό τόνο, χαρακτηριστικό της προφοράς των κλασικών χρόνων. Η γραπτή γλώσσα ακόμα επιδείκνυε τους τόνους εκείνους που επινοήθηκαν από τον Αριστοφάνη τον Βυζάντιο για να δείχνει τον τονισμό, αλλά οι συλλαβές που σημειώνονταν με οξεία ή περισπωμένη τώρα πήραν όχι υψηλότερο αλλά δυναμικό τόνο. Παρόλο που ο Νόννος κατάφερε να παραγάγει, στα *Διονυσιακά* του, πιο πολύ από είκοσι χιλιάδες άψογους στίχους έμμετρου λόγου κρατώντας

την ποσότητα των συλλαβών, παρά το γεγονός ότι ο σύγχρονος λόγος δεν έκανε διάκριση ανάμεσα σε μακρά και βραχέα φωνήεντα, επηρεάστηκε από τη νέα επικράτηση του τόνου: σ' ολόκληρο το τεράστιο ποίημά του δεν υπάρχει ούτε μια σειρά που τελειώνει τονισμένη στην προπαραλήγουσα, περιορισμός άγνωστος στον Καλλίμαχο και Όμηρο.

Η κύρια αφήγηση των *Διονυσιακών* (Βιβλία 13-40) ασχολείται με την εκστρατεία του Διόνυσου στην Ινδία και την ήττα του Ινδού βασιλιά Δηριάδη. (Το όνομα αυτό εμφανίζεται σε απόσπασμα του παπύρου (τέταρτος αιώνας μ.Χ.) από ένα επικό ποίημα με το ίδιο θέμα, τα ***Βασσαρικά*** του Διονυσίου, προφανώς μιας από τις πηγές του Νόννου.). Τα βιβλία 1-7 περιέχουν κάποια παράξενη μυθολογία —την επέμβαση του Κάδμου στη διαμάχη μεταξύ Δία και Τυφωέα, για παράδειγμα— και καταλήγουν, μέσα από την ιστορία της γενεαλογικής γραμμής του Κάδμου, στη γέννηση του Διόνυσου· τα βιβλία 40-48 περιγράφουν διάφορους έρωτες του Διόνυσου κι επίσης τη μοίρα του Πενθέα. Μολονότι βαραίνει από την πολλή αφομοίωτη μυθολογική και αστρολογική γνώση, και είναι παραγεμισμένο με άσκοπα μακρούς ρητορικούς λόγους, το ποίημα είναι ένα αξιοσημείωτο επίτευγμα. Οι όροι με τους οποίους περιγράφει τη Διονυσιακή μανία είναι υπερβολικοί, κάποτε τραγελαφικοί, αλλά αυτό δεν είναι απλή ακαδημαϊκή αναψυχή· το σφρίγος του φαίνεται να απορρέει από κάποιο γνήσιο θρησκευτικό δέος. Είναι ακόμη πιο αξιόλογο, λοιπόν, ότι ο ίδιος αυτός ποιητής παρήγαγε, σε όμοια μπαρόκ γλώσσα και ομηρικό εξάμετρο, ένα ποίημα πάνω από 3.500 στίχους που είναι ποιητική παράφραση του Τέταρτου Ευαγγελίου. Να, για παράδειγμα, η εκδοχή του μιας πολύ γνωστής σκηνής (Ιω. 18.18):

συμμιγέες δ' ἵσταντο διάκτοροι ἀρχιερῆος
θῆτες ὁμοῦ καὶ δμῶες· ἐθερμαίνοντο δὲ κύκλῳ
ἀνθρακιὴν στορέσαντες. ὑπὸ σπινθῆρι δὲ λεπτῷ
πυρσὸν ἄκαπνον ἔχουσα μαραίνετο φειδομένη φλόξ.
νὺξ γὰρ ἔην σκοτίη, δυσπέμφελος· ἑσπέριοι δὲ
γαῖαν ἐπιψύχοντες ἀνερρίπιζον ἀῆται·
δμῶες ὅθεν θάλποντο φίλῳ πυρί. καὶ μέσος αὐτῶν
ἄψοφος ἵστατο Πέτρος ἔχων ἄγνωστον ὀπωπήν. (18.83-90)

Ανάμικτοι μέσα στο πλῆθος στεκόταν το σπιτικό του αρχιερέα,
θήτες μίσθιοι και μαζί δούλοι. Ζεσταίνονταν, κάνοντας κύκλο
γύρω στην ανθρακιά που έφτιαξαν. Οι σπινθήρες ήταν λεπτοί
καθώς η τσιγκούνικη φλόγα, σε μια άκαπνη φωτιά, καιγόταν χαμηλά.
Γιατί η νύχτα ήταν πίσσα σκοτάδι και τρικυμιώδης. Αλλά από δυτικά,
παγώνοντας τη γη, σφοδροί άνεμοι άρχισαν να ριπίζουν τις φλόγες.
Κι έτσι οι υπηρέτες ζεσταίνονταν με την καλοδεχούμενη φωτιά. Κι ανάμεσά

τους στεκόταν ο Πέτρος. Δεν μιλούσε και κανείς δεν τον αναγνώρισε.

Παρά τη μεγαλοστομία του (το πρωτότυπο κείμενο του Ιωάννη έχει μόνο είκοσι τέσσερις λέξεις) και τη στενή προσκόλλησή του στο ομηρικό λεξιλόγιο (όλες οι υπογραμμισμένες λέξεις βρίσκονται στον Όμηρο) δεν είναι απλή ρητορική άσκηση· προδίδει, όπως το υπόλοιπο του ποιήματος, πραγματική πίστη. Αν είναι ο καρπός ενός μεταγενέστερου προσηλυτισμού ή, όπως έχουν προτείνει μερικοί, ένα πρώιμο έργο, ή αν, όπως πρέπει να υπήρξε η περίπτωση με τόσο πολλούς σ' αυτούς τους μεταβατικούς αιώνες, ο Νόννος κατάφερε να είναι μισο-χριστιανός και μισο-ειδωλολάτρης, δεν γνωρίζουμε. Αλλά τίποτα δεν μπορούσε να είναι σαφέστερη ένδειξη ότι τα *Διονυσιακά* του είναι σημείο χωρίς επιστροφή, η τελική δημιουργία εκείνης της κλασικής λογοτεχνικής παράδοσης που, αρχίζοντας με τον Όμηρο, κράτησε περισσότερο από χίλια χρόνια.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΓΕΝΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΩΝ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ
ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ ΚΑΙ ΕΡΓΩΝ

ΟΜΗΡΟΣ

ΒΙΟΣ

Ίσως να δημιούργησε στο τελευταίο μισό του 8ου αι. π.Χ, αλλά δεν γνωρίζουμε τίποτα το αληθοφανές για τη ζωή ή το περιβάλλον του. Η χρονολόγησή του βασίζεται κυρίως σε παραπομπές της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας* στις πρακτικές και τα τεχνουργήματα του 8ου αιώνα (π.χ. στην πολεμική τακτική των οπλιτών, στη γοργονοκέφαλη πόρπη, στους τρίποδες), στο ότι πιθανώς ο Ησίοδος ήταν μεταγενέστερός του, στην παρακμή της προφορικής σύνθεσης ως τα χρόνια του Αρχίλοχου, στην εμφάνιση επικών σκηνών σε αγγεία κ.λπ. μετά το 680, και στις απόψεις των αρχαίων (ιδιαίτερα του Ηρόδοτου (2.53) και του Ησύχιου που παραπέμπουν σε μια πιθανώς κλασική πηγή για την χρονολόγηση του Αρκτίνου (Σούδα στο λ.) Η περιοχή του υποδηλώνεται από την επικρατέστερη ιωνική διάλεκτο των ποιημάτων, από την τοπική ανατολικο-αιγαιοπελαγίτικη λεπτομέρεια και χρώμα (π.χ. *Ιλ.* Β. 144–6, 459–63, Ν 12–14) και από την ομόφωνη αρχαία παράδοση, που τον συνδέει πρωταρχικά με τη Χίο και τη Σμύρνη (έτσι π.χ. ο Πίνδαρος σύμφωνα με τον *Βίο του Θ. Μαγίστρου* 2)· άλλοι *Βίοι* (στο OCT v· κυρίως της ελληνορωμαϊκής εποχής και φανερά πλασματικοί) προσθέτουν Κύμη και Κολοφώνα, συμφωνώντας ότι πέθανε στην Ίο. Βλ. G.S. Kirk, *The songs of Homer* (Cambridge 1962) 271–87.

ΕΡΓΑ

(Όλα σε εξαμέτρους εκτός απ' τον *Μαργίτη*.) (1) *Ιλιάς* και *Οδύσσεια*. Για την διαίρεση του καθενός σε είκοσι τέσσερις ραψωδίες βλ. Kirk, *Songs* 305 κ.ε.· για τη δυνατότητα δύο μνημειωδών συνθετών, παραπάνω σ. 80. Ο 'Λογγίνος' (Π. ύψους 9-13) θεωρούσε την Οδύσσεια προϊόν της γεροντικής ηλικίας του Ομήρου, μια όχι απίθανη εξήγηση για τις δευτερεύουσες υφολογικες και λεξιλογικές διαφορές ανάμεσα στα δύο έπη (εκτός απ' αυτές που προκλήθηκαν από τα διαφορετικά θέματα). (2) Λαθεμένα αποδίδονταν στην αρχαιότητα στον Όμηρο: Τριάντα τρεις *Ύμνοι* (βλ. σ. 947 κ.ε.), ειδικότερα ο *Ύμνος εις Απόλλωνα*

(Θουκ. 3.104· βλ. στ. 172)· η *Θηβαΐς*· άλλα μέρη του επικού κύκλου (βλ. σ. 946 κ.ε) – αν και ο Ηρόδοτος νόμιζε πως τα *Κύπρια* δεν ήταν δικά του (2.116 κ.ε) – πιθανόν επίσης και οι *Επίγονοι* (4.32)· ακόμα ο *Μαργίτης*, ένα ασήμαντο έργο σε ιαμβικούς και εξάμετρους στίχους (Αριστ. *Ποιητ*. 4.1486b) και η *Βατραχομυομαχία* (βλ. σ. 158). Πολλά απ' αυτά είναι κατά αρκετούς αιώνες μεταγενέστερα απ' τον Όμηρο· βλ. για παράδειγμα, σχετικά με τους *Ύμνους* σ. 159 και D.B. Monro, *Homer's Odyssey* (Oxford 1901) 340–84.

ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια* προέρχονται από μια περίοδο κοντά στο τέλος της προφορικής επικής παράδοσης. Έργα κατά βάση προφορικά στην τεχνική, η οφειλή τους στη γραφή, είτε μέσω των θεματικών καταλόγων είτε μέσω της υπαγόρευσης, αμφισβητείται (εφόσον το αλφάβητο γίνεται γνωστό στην Ελλάδα γύρω στα μέσα του 8ου αι.). Οπωσδήποτε, η παράδοση κατά τον 7ο αι. πρέπει να ήταν μερικώς ή κυρίως προφορική, βασικά διαμέσου των ραψωδών (δεν ήταν τραγουδιστές, απήγγελλαν). Οι ραψωδοί είχαν την τάση να επιλέγουν υποκειμενικά και να εξωραΐζουν με δεξιοτεχνία (βλ. Πλάτ. *Ίων*)· η δραστηριότητά τους στη Σικυώνα στις αρχές του 6ου αι. μαρτυρείται από τον Ηρόδοτο (5.67.1). Η εγκαθίδρυση των ραψωδικών διαγωνισμών στην αθηναϊκή γιορτή των Παναθηναίων συνεπαγόταν τον κανόνα πως το έργο του Ομήρου θα έπρεπε να απαγγελλόταν με πληρότητα και συνέχεια και, ενδεχομένως ακόμα, ένα επίσημο κείμενο που θα ενεργούσε ως ρυθμιστικός παράγοντας (κανονισμός που αποδόθηκε στον Ίππαρχο προς τα τέλη του 6ου αι. (Ψ.-Πλάτ. *Ίππαρχ*. 228b), και με λιγότερη αληθοφάνεια στον Σόλωνα (Διογ. Λαέρτ. 1.57)). Τα γραπτά κείμενα φαίνεται πως πληθύνονται από τότε και στο εξής, ιδιαίτερα στην Αθήνα, αν και η απομνημόνευση εφαρμοζόταν πλατιά. Γι' αυτό το λόγο στον 4ο αι. οι παραπομπές είναι ακόμα ανακριβείς. Η συστηματική βιβλιοθηκονομία και φιλολογία στην Αλεξάνδρεια και στην Πέργαμο από τον 3ο αι. και έπειτα εντατικοποίησε τις προσπάθειες για την καθιέρωση ενός ακριβούς και αποδεκτού κειμένου. Ο μεγαλύτερος από τους μελετητές του Ομήρου ήταν ο Αρίσταρχος από την Σαμοθράκη (περίπου 215–145 π.Χ.), επικεφαλής της Αλεξανδρινής βιβλιοθήκης. Στηρίζοντας τις κρίσεις του τόσο στην εικασία όσο και στην εκτίμηση προηγουμένων κειμένων εξοβέλισε ορισμένες φανερές διπλοτυπίες και προσθήκες που οφείλονταν σε επεξεργασία ραψωδών ή λογίων, έθεσε υπό αμφισβήτηση πολλούς άλλους στίχους και αποσπάσματα και ακόμα συζήτησε γραμματικές και νοηματικές δυσκολίες. Το κείμενό του καθιερώθηκε στο βαθμό που προκάλεσε την εξαφάνιση των 'εξωφρενικών' εκδοχών με πολλούς πρόσθετους και ολοφάνερα μη-ομηρικούς στίχους, γνωστών σε μας από παπυρικά αποσπάσματα. Η δημοτικότητα του Ομήρου στη ρωμαϊκή περίοδο και ο πολλαπλασιασμός των αντιγράφων των έργων του, διασφάλισαν την επιβίωσή του ως τις αρχές του μεσαίωνα. Με την αναβίωση των κλασικών σπουδών στον 9ο αι. μ.Χ. μεγάλο μέρος της καλύτερης ομηρικής κριτικής συγκεντρώθηκε, ανθολογήθηκε και γράφτηκε υπό μορφή σχολίων σε πολυτελείς κώδικες μικρογράμματης γραφής. Αυτές οι εκδόσεις αποτέλεσαν τη βάση των πρώτων έντυπων κειμένων και τελικά των σύγχρονων κοινών εκδόσεων (vulgata). Βλ. Kirk, *Songs* 301–15.

ΟΜΗΡΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: *Ιλ.*: D.B. Monro, T.W. Allen, 3η έκδ. (OCT, 1920). *Οδ.*: T.W. Allen, 2η έκδ. (OCT, 1917). ΒΙΟΙ: T.W. Allen (OCT, 1912: με τους *Ύμνους*, τον Επικό Κύκλο κ.λπ.). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: *Ιλ.*: W. Leaf, 2 Τόμοι (London 1899–1901). Ραψ. Α–Δ: G. S. Kirk (Cambridge 1985)· Ραψ. Ω: C. W. Macleod (Cambridge 1982). Βλ. επίσης M. M. Willcock, *A companion to the Iliad* (Chicago 1976: σύντομος σχολιασμός της μτφρ. του R. Lattimore). *Οδ.*: W. B. Stanford, 2 τόμ., 2η έκδ. (London 1959). Ραψ. α–δ: S. West, ε-θ: J. B. Hainsworth, ι-μ: A. Heubeck, ν–π: A. Hoekstra (Roma 1981–4: στα ιταλικά). *Σχόλια. Ιλ.*: H. Erbse (Berlin 1969–83). *Οδ.*: W. Dindorf (Oxford 1855: ανατύπ. Amsterdam 1962).

ΜΕΛΕΤΕΣ. (1) ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΕΙΣ: H.-J. Mette, 'Homer 1930-56', *Lustrum* 1 (1956) 7 κ.ε., συνέχεια στους τόμ. 2, 4, 5, 11, 15· A. Heubeck, *Gymnasium* 58 (1951) 362 κ.ε., συνέχεια στους τόμ. 62, 63, 66, 71· A. Lesky, *A.A.H.G.* 6 (1953) 129 κ.ε., συνέχ. στους τόμ. 8, 12, 13, 17, 18· F. M. Combellack, *C.W.* 49 (1953) 17 κ.ε., 29κ.ε., 45κ.ε.· E. R. Dodds, L. R. Palmer, D.H.F. Gray στο *FYAT* κεφ. 1· J. B. Hainsworth, *G.& R.* New surveys in the classics III (1969)· J. Holoka, *C.W.* 66 (1973) 257-93· A. Heubeck, *Die homerische Frage* (Darmstadt 1974); D. W. Packard και T. Meyers, *A bibliography of Homeric scholarship 1930-1970,* προκαταρκτική έκδ. (Malibu, Calif. 1974). (2) ΓΕΝΙΚΕΣ: C. H. Whitman, *Homer and the heroic tradition* (Cambridge, Mass. 1958)· W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk* (Stuttgart 1959)· G.S. Kirk, *The songs of Homer* (Cambridge 1962), συντομευμένη ως *Homer and the epic* (Cambridge 1964)· Lesky κεφ. 3· του ίδιου, 'Homeros', *RE* συμπλ. XI (1968) 687 κ.ε.· C. R. Beye, *The Iliad, the Odyssey and the epic tradition* (London 1968)· (έκδ.) F. Codino, *La questione omerica* (Roma 1976)· M. I. Finley, *The world of Odysseus*, 2η έκδ. (London 1977)· J. Griffin, *Homer on life and death* (Oxford 1980). (3) *Ιλιάδα:* W. Schadewaldt, *Iliasstudien*, 2η έκδ. (Leipzig 1943: ανατύπ. Darmstadt 1966)· (έκδ.) P. Mazon, *Introduction à l' Iliade* (Paris 1948)· J.-Th. Kakridis, *Homeric Researches* (Lund 1949)· H. T. Wade-Gery, *The poet of the Iliad* (Cambridge 1952)· D. L. Page, *History and the Homeric Iliad* (Berkeley 1959)· K. Reinhardt, *Die Ilias und ihr Dichter* (Göttingen 1961)· J.Th. Kakridis, *Homer Revisited* (Lund 1971)· J. M. Redfield, *Nature and culture in the Iliad* (Chicago 1975)· H. van Thiel, *Iliaden und Ilias* (Basel/Stuttgart 1982). (4) *Οδύσσεια*: W. B. Stanford, *The Ulysses theme* (Oxford 1954)· D. L. Page, *The Homeric Odyssey* (Oxford 1955)· B. Fenik, *Studies in the Odyssey* (Wiesbaden 1974)· N. Austin, *Archery at the dark of the moon* (Berkeley 1975)· E. Delebecque, *Construction de l' Odyssée* (Paris 1980). (5) ΓΛΩΣΣΑ, ΦΟΡΜΟΥΛΕΣ, ΠΡΟΦΟΡΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ: W. Arendt, *Die typischen Szenen bei Homer* (Berlin 1933)· M. Leumann, *Homerische Wörter* (Basel 1950)· P. Chantraine, *Grammaire homérique,* 2 τόμ. (Paris 1953-8)· A. B. Lord, *The singer of tales* (Cambridge, Mass. 1960)· B. Fenik, *Typical battle scenes in the Iliad* (Wiesbaden 1968)· J. B. Hainsworth, *The flexibility of the Homeric formula* (Oxford 1968)· A. Hoekstra, *Homeric modifications of formulaic prototypes* (Amsterdam 1969)· D. Lohmann, *Die Komposition der Reden in der Ilias* (Berlin 1970)· (έκδ.) A. Parry, *The making of Homeric verse* (Oxford 1971: περιέχει όλες τις εργασίες του Milman Parry, με εισαγωγική ανασκόπιση από τον εκδότη)· G. P. Shipp, *Studies in the language of Homer,* 2η έκδ. (Cambridge 1972)· M. N. Nagler, *Spontaneity, and tradition; a study in the oral art of Homer* (Berkeley 1974)· G. S. Kirk, *Homer and the oral tradition* (Cambridge 1976)· C. Moulton, *Similes in the Homeric poems,* Hypomnemata XLIX (Göttingen 1977)· (εκδ.) J. Latacz, *Homer: Tradition und Neu-*

erung, Wege der Forschung CDLXIII (Darmstadt 1979)· G. C. Horrocks, *Space and time in Homer* (New York 1981). (6) ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ, ΙΣΤΟΡΙΑ: H. L. Lorimer, *Homer and the monuments* (London 1950)· A. J. B. Wace και F. H. Stubbings, *A companion to Homer* (London 1962)· E. T. Vermeule, *Greece in the bronze age* (Chicago 1965)· (εκδ.) F. Matz και H.-G. Buchholz, *Archeologica Homerica* (Göttingen 1967 —: μια σειρά από μονογραφίες)· G. S. Kirk, 'The Homeric poems as history', *CAH* II 2 (1975) 820–50. (7) ΠΑΡΑΔΟΣΗ: G. M. Bolling, *The external evidence for interpolation in Homer* (Oxford 1925: ανατύπ. 1968)· H. Erbse, *Beiträge zur Überlieferung der Iliasscholien* (München 1960)· R. A. Pack, *Greek and Latin literary texts from Graeco-Roman Egypt,* 2η έκδ. (Ann Arbor 1965)· S. West, *The Ptolemaic papyri of Homer* (Köln 1967)· M. J. Apthorp, *The manuscript evidence for interpolation in Homer* (Heidelberg 1980).

ΛΕΞΙΚΑ: H. Ebeling, 2 τόμ. (Leipzig 1880-5: ανατύπ. Hildesheim 1963)· (*Ιλ.*) G. L. Prendergast, (*Οδ.*) H. Dunbar, και τα δύο αναθεωρήθηκαν από τον B. Marzullo (Hildesheim 1962).

ΗΣΙΟΔΟΣ

ΒΙΟΣ

Γιος κάποιου που καταγόταν από την Κύμη της Μ. Ασίας και μετανάστευσε στην Άσκρα της Βοιωτίας (*Έργα* 633–40). Συγκρούστηκε με τον αδερφό του Πέρση για την πατρική κληρονομιά (αν πρέπει να εμπιστευτούμε ό,τι υποστηρίζει στα *Έργα*, ιδίως στους στ. 34–9). Κέρδισε έναν ποιητικό διαγωνισμό στους επικήδειους αγώνες του Αμφιδάμαντα στη Χαλκίδα της Εύβοιας (*Έργα* 651–9). Οι μελετητές στην αρχαιότητα διαφωνούσαν ως προς τη σχετική χρονολόγηση του Ομήρου και του Ησιόδου (μαρτυρία στους *Βίους*: βλ. παρακάτω). Η χρονολόγηση του Ησιόδου ακόμα αμφισβητείται: Ο Αμφιδάμας πέθανε στον Ληλάντιο πόλεμο (Πλούτ. *Ηθικά* 153 f), τον οποίο πολλοί επιστήμονες χρονολογούν στο τέλος του 8ου αι. (βλ. J. N. Coldstream, *Geometric Greece* (London 1977) 200–1), όμως άλλοι στον 7ο (βλ. R. C. M. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns* (Cambridge 1982) 94–8). Για μια πλήρη συζήτηση βλ. M. L. West, *Hesiod, Theogony* (Oxford 1966) 40–8· G. P. Edwards, *The language of Hesiod in its traditional context* (Oxford 1971) 199–206. Σύμφωνα με μυθικές διηγήσεις που κυκλοφόρησαν στην αρχαιότητα ο Ησίοδος σχετιζόταν με τον Όμηρο, ήταν πατέρας του Στησίχορου, συναγωνίστηκε με τον Όμηρο και τον νίκησε στον ποιητικό διαγωνισμό και τελικά δολοφονήθηκε στη Λοκρίδα. Αργότερα το λείψανό του μεταφέρθηκε στον Ορχομενό, όπου κτίστηκε γι' αυτόν στην αγορά ένας τύμβος (αναφέρεται από τον Παυσανία, 9.38.3). Για τους *Βίους* και τις μαρτυρίες και για το κείμενο *Περί Ομήρου και Ησιόδου και του γένους και αγώνος αυτών* (= *Certamen Homeri et Hesiodi*) βλ. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Vitae Homeri et Hesiodi,* Kleine Texte CXXXVII (Bonn 1916). (Κείμενα των *Βίων* επίσης στο OCT του Ησιόδου (1970) του F. Solmsen, κείμενο και μτφρ. του *Certamen* στο *Hesiod* (Loeb, 1914) του H. G. Evelyn-White. Για τους μύθους βλ. R. Scodel, *G.R.B.S.* 21 (1980) 301-20· M. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets* (London 1981) κεφ. 10. Για το *Certamen*: M. L. West, *C.Q.* 17 (1967) 433-50· N. J. Richardson, *C.Q.* 31 (1981) 1-10.

ΗΣΙΟΔΟΣ

ΕΡΓΑ

(1) ΣΩΖΟΜΕΝΑ: *Θεογονία, Έργα και Ημέραι, Ασπίς (Scutum).* Μόνο η *Θεογονία* και τα *Έργα* θεωρούνται αυθεντικά. Για την *Ασπίδα* βλ. R. M. Cook, *C.Q.* 31 (1937) 204–14. (2) ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΑ: *Γυναικών κατάλογος* ή *Ηοίαι* (μια μεταγενέστερη συνέχεια της *Θεογονίας* σε πέντε βιβλία), *Μεγάλαι Ηοίαι, Κήυκος γάμος, Μελαμπόδεια, Πειρίθου κατάβασις, Ιδαίοι Δάκτυλοι, Χίρωνος υποθήκαι, Μεγάλα Έργα, Αστρονομία, Αιγίμιος* (που αποδίδονταν επίσης στον Κέρκωπα από την Μίλητο), *Κάμινος ή Κεραμείς*. Τα *Ορνιθομαντεία* και *Επικήδειον εις Βάτραχον* (ο θρήνος ενός εραστή σ' ένα Βάτραχο) φαίνεται πως είναι ολοκληρωτικά χαμένα. Κανένα απ' αυτά τα έργα δεν θεωρείται γνήσιο· για άλλα αμφίβολα ή νόθα αποσπάσματα βλ. R. Merkelbach και M. L. West, *Fragmenta Hesiodea* (Oxford 1967) 171-90.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: (1) Ολόκληρο το έργο του. A. Rzach, μείζων έκδ. (Leipzig 1902), ελάσσων έκδ., 3η έκδ. (BT, 1913)· F. Solmsen (*Θεογονία, Έργα, Ασπίς*), R. Merkelbach και M. L. West (*Fragmenta selecta*) (OCT, 1970). (2) *Θεογονία, Έργα, Ασπίς*. P. Mazon (Budé, 1928). (3) *Θεογονία*. F. Jacoby (Berlin 1930). (4) *Έργα και Ημέραι*. A. Colonna (Milano 1959). (5) Αποσπάσματα. R. Merkelbach, *Die Hesiodfragmente auf Papyrus* (Leipzig 1957: με σημειώσεις)· R. Merkelbach και M. L. West, *Fragmenta Hesiodea* (Oxford 1967)· (εκδότες) P. J. Parsons, P. J. Sijpesteijn και K. A. Worp, *Papyri, Greek and Egyptian, in honour of E. G. Turner* (London 1981) = *P. Leiden* ευρ. 502–9 (*Κατάλογος*). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: (1) *Θεογονία*. W. Aly (Heidelberg 1913)· M. L. West (Oxford 1966)· (2) *Έργα και Ημέραι*. P. Waltz (Bruxelles 1909: με μετφρ.)· P. Mazon (Paris 1914)· U. von Wilamowitz-Moellendorff (Berlin 1928: ανατύπ. 1962: μόνο τα *Έργα*)· T. A. Sinclair (London 1932: ανατύπ. Hildesheim 1966)· M. L. West (Oxford 1978). (3) *Ασπίς*. C. F. Russo, 2η έκδ. (Firenze 1965: με μετφρ.). (4) *Κατάλογος*. A. Traversa (Napoli 1951). *Σχόλια. Θεογονία*: L. di Gregorio (Milano 1975). *Έργα*.: A. Pertusi (Milano 1955). Βυζαντινά σχόλια: T. Gaisford, *Poetae minores Graeci* (Oxford 1814, Leipzig 1823).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ: P. Waltz, *Hésiode et son poème morale* (Paris 1906)· A. R. Burn, *The world of Hesiod* (London 1936)· F. Solmsen, *Hesiod and Aeschylus*, Cornell Stud. in Class. Phil. XXX (Ithaca, N.Y. 1949)· H. Diller, 'Die dichterische Form von Hesiods Erga', *Abh. Akad. Mainz* 1962, 2· H. Fränkel, *Early Greek poetry and philosophy* (New York & London 1975) = *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, 2η έκδ. (München 1962) κεφ. 3· *Entretiens VII: Hésiode et son influence* (Fondation Hardt, Genève 1962)· M. Detienne, *Crise agraire et attitude religieuse chez Hésiode*, Coll. Latomus LXVIII (Bruxelles 1963)· W. Nicolai, *Hesiods Erga: Beobachtungen zum Aufbau* (Heidelberg 1964)· E. Will, 'Hésiode: crise agraire? Ou recul de l' aristocratie?', *R.E.G.* 78 (1965) 542-56· P. Walcot, *Hesiod and the Near East* (Cardiff 1966)· (εκδ.) E. Heitsch, *Hesiod*, Wege der Forschung XLIV (Darmstadt 1967)· J. Blusch, *Formen und Inhalt von Hesiods individuellen Denken* (Bonn 1970)· L. Bona Quaglia, *Gli Erga di Esiodo* (Torino 1973)· J.-P. Vernant, 'The myth of Prometheus in Hesiod', στο *Myth and society in ancient Greece*, μτφρ. J. Lloyd (Brighton 1980) = *Mythe et société en Grèce ancienne* (Paris 1974)· P. Pucci, *Hesiod and the language of poetry* (Baltimore 1977)· M. Griffith, 'Personality in Hesiod', *Classical Anti-*

quity 2 (1983) 37-65. Για τα αποσπάσματα του Ησιόδου: J. Schwartz, *Pseudo–Hesiodeia: recherches sur la composition, la diffusion et la disparition anciennes d' oeuvres attribuées à Hésiode* (Leiden 1960)· I. Löffler, *Die Melampodie* (Meisenheim am Glan 1963). (2) ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΥΦΟΣ: I. Sellschopp, *Stilistische Untersuchungen zu Hesiod* (Hamburg 1934: ανατύπ. Darmstadt 1967)· H. Troxler, *Sprache und Wortschatz Hesiods* (Zürich 1964)· G.P.Edwards, *The language of Hesiod in its traditional context*, Philol. Soc. Publ. XXII (Oxford 1971)· B. Peabody, *The winged word* (Albany 1975), βιβλιοκρισία από τον J. B. Hainsworth, *C.R.* 28 (1978) 207–8· R. C. M. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns* (Cambridge 1982). (3) ΚΕΙΜΕΝΟ: Ν. Α. Λιβαδάρας, *Ιστορία της παραδόσεως του κειμένου του Ησιόδου* (Αθήνα 1963), βιβλιοκρισία από τον M. L. West, *Gnomon* 37 (1965) 650–5· M. L. West, 'The medieval and Renaissance manuscripts of Hesiod's *Theogony*', *C.Q.* 14 (1964) 165–89· του ίδιου, 'The medieval manuscripts of the *Works and Days*', *C.Q.* 24 (1974) 161–85.

ΛΕΞΙΚΑ: J. Paulson, *Index Hesiodeus* (Lund 1890: ανατύπ. Hildesheim 1962)· M. Hofinger, *Lexikon Hesiodeum cum indice inverso* (Leiden 1973–8)· W.W. Minton, Concordance to the Hesiodic corpus (Leiden 1976)· J. R. Tebben, *Hesiod–Konkordanz: a computer concordance to Hesiod* (Hildesheim 1977).

ΤΑ ΚΥΚΛΙΑ ΕΠΗ

Πολλά επικά ποιήματα είχαν συντεθεί στην αρχαϊκή περίοδο εκτός από την *Ιλιάδα*, την *Οδύσσεια* και τα έργα του Ησίοδου. Ένας μεγάλος αριθμός τους, σε μια άγνωστη για μας χρονολογία, συγκεντρώθηκε σ' έναν 'κύκλο' με την ακόλουθη σειρά (μαζί με τα ονόματα των ποιητών στους οποίους αποδίδονταν): (1) *Θεογονία*. (2) *Τιτανομαχία*: Αρκτίνος ο Μιλήσιος ή Εύμηλος ο Κορίνθιος. (3) Θηβαϊκά έπη. *Οιδιπόδεια*: Κιναίθων ο Λακεδαιμόνιος· *Θηβαΐδα*: Όμηρος· *Επίγονοι*: Όμηρος ('Αντίμαχος' στα σχόλια για την *Ειρήνη* 1270 του Αρ.) (4) Τρωικός κύκλος. *Κύπρια* (11 βιβλ.): Όμηρος, Στασίνος ο Κύπριος ή Ηγησίνος από την Σαλαμίνα (της Κύπρου)· *Ιλιάδα*· *Αιθιοπίδα* (5 βιβλ.): Αρκτίνος· *Μικρά Ιλιάς* (4 Βιβλ.): Λέσχης από την Μυτιλήνη ή την Πύρρα, Θεστορίδης από την Φώκαια, Κιναίθων, Διόδωρος από τις Ερυθρές, Όμηρος· *Ιλίου πέρσις* (2 βιβλ.): Αρκτίνος ή Λέσχης· *Νόστοι* (5 Βιβλ.): Αγίας ή Ηγίας ο Τροιζήνιος, Εύμηλος (;)· *Οδύσσεια*· *Τηλεγόνεια* (2 βιβλ.): Ευγάμμων ο Κυρηναίος. Πολύ λίγα αποσπάσματα σώζονται· ο Τρωικός κύκλος πιστοποιείται καλύτερα από τα υπόλοιπα επειδή έχουν διασωθεί περιλήψεις των περιεχομένων του στη *Χρηστομάθεια* του Πρόκλου.

Άλλα έπη που δεν συμπεριλαμβάνονται στον Κύκλο: (1) *Κορινθιακά* (συμπεριλ. τους Αργοναυτικούς μύθους): Εύμηλος ο Κορίνθιος, 8ος αι. (2) Ηράκλεια έπη. *Οιχαλίας άλωσις*: Όμηρος ή Κρεώφυλος ο Σάμιος· *Ηράκλεια*: Πανύασσης από την Αλικαρνασσό, 5ος αι. Περαιτέρω συζήτηση στον Rzach στην αρχή στις *Μελέτες* παρακάτω και στον Lesky 79-84.

Επική παρωδία: το μόνο σωζόμενο δείγμα απ' αυτό το είδος είναι η ψευδοομηρική *Βατραχομυομαχία*· για άλλους τίτλους βλ. Σούδα στο λ. *Όμηρος* 45, 103.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: *EGF*· T. W. Allen, *Homeri opera V* (OCT, 1912: αναθ. 1946)· E. Bethe, *Homer, Dichtung und Saga II* (Leipzig 1922). Για τον Πρόκλο μόνο: A. Severyns, *Recher-*

ches sur la Chrestomathie de Proclus IV (Liège 1963). Βατραχομυομαχία: H. Ahlborn (Berlin 1968: με μτφρ.) Πανύασσης: V. J. Matthews, *Mnemosyne* συμπλ. XXXIII (1974: με σχόλια). ΜΕΛΕΤΕΣ: A. Rzach, *RE* VIII (1913) 2146–82 (Ομηρίδες) και XI (1922) 2347–435 (Κύκλος)· E. Bethe, *Homer, Dichtung und Saga II–III* (Leipzig 1922–7)· W. Kullmann, *Die Quellen der Ilias, Hermes* Einzelschriften XIV (1960)· A. Severyns, *Le cycle épique dans l' école d' Aristarque* (Paris & Liège 1928)· του ίδιου, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclos* IV (Liège 1963)· G. L. Huxley, *Greek epic poetry* (London 1969)· M. L. West, 'Greek poetry 2000–700 B.C.', *C.Q.* 23 (1973) 179-92· J. Griffin, 'The Epic Cycle and the uniqueness of Homer', *J.H.S* 97 (1977) 39–53· W. Burkert, 'Seven against Thebes: an oral tradition between Babylonian magic and Greek literature', στους (εκδ.) C. Brillante, M. Cantilena, C.O. Pavese, *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale* (Padova 1981) 29–51· R.C.M. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns* (Cambridge 1982). *Βατραχομυομαχία*: H. Wölke, *Untersuchungen zur Batrachomyomachia* (Meisenheim am Glan 1978). ΛΕΞΙΚΟ: B. Snell κ.ά., *Lexikon des frühgriechischen Epos* (Göttingen 1959–).

ΟΙ ΟΜΗΡΙΚΟΙ ΥΜΝΟΙ

Σε κάποιο στάδιο στην αρχαιότητα όλοι οι εξάμετροι ύμνοι που δεν συνδέονταν με άλλους διάσημους υμνωδούς συγκεντρώθηκαν μαζί με αυτούς που συγκεκριμένα (αλλά λανθασμένα) αποδίδονταν στον Όμηρο σχηματίζοντας το σώμα (corpus) τριάντα τριών 'Ομηρικών ύμνων'. Οι τέσσερις μεγαλύτεροι (στη Δήμητρα, στον Απόλλωνα, στον Ερμή και στην Αφροδίτη· από 293 ως 580 στίχους) πιθανώς χρονολογούνται στο διάστημα μεταξύ 650 και 400 π.Χ. Οι υπόλοιποι (από τρεις ως πενήντα εννιά στίχους) είναι πιθανό ότι είναι μεταγενέστεροι. Η παλαιότερη αναφορά βρίσκεται στον Θουκ. 3.104 που αναφέρει τον *Ύμνο στον Απόλλωνα* 145–50.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. Richardson παρακάτω στις *Σχολιασμένες εκδόσεις*, 86–92, και Janko (1982) παρακάτω στις *Μελέτες*, 280–96.).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: T.W. Allen, *Homeri opera* v (OCT, 1912)· J. Humbert (Budé, 1936). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: A. Gemoll (Leipzig 1895)· T.W. Allen, W.R. Halliday, E.E. Sikes (Oxford 1936: προηγούμενη έκδ. των Allen και Sikes (London & New York 1904) ακόμα πολύτιμη, ιδιαίτερα για τον *Ύμνο στον Απόλλωνα*)· F. Càssola (Milano 1975: με ιταλική μτφρ.)· A. N. Athanassakis (Baltimore 1976: με μτφρ). *Ύμνος στην Αφροδίτη:* P. Smith, *Nursling of mortality. A study of the Homeric Hymn to Aphrodite* (Frankfurt, Bern & Cirencester 1981). *Ύμνος στην Δήμητρα*: N. J. Richardson (Oxford 1974). *Ύμνος στον Ερμή*: L. Radermacher. *S.A.W.W.* 213 (1931) 1–264· L. Kahn (Paris 1978: γαλλική μτφρ. και σχόλια, χωρίς κείμενο).

ΜΕΛΕΤΕΣ: O. Zumbach, *Neuerungen in der Sprache der homerischen Hymnen* (Zürich 1955)· E. Heitch, *Aphroditehymnos, Aeneas und Homer: sprachliche Untersuchungen zum Homerproblem*, Hypomnemata XV (Göttingen 1965)· A. Hoekstra, *The sub-epic stage of the formulaic tradition* (Amsterdam 1969)· L. H. Lenz, *Der homerische Aphroditehymnus und die Aristie des Aineias in der Ilias* (Bonn 1975)· K. Förstel, *Untersuchungen zum homerischen Apollonhymnos* (Bochum 1979)· (εκδ.) C. Brillante, M. Cantilena, C. O. Pavese, *I. poemi rapsodici non omerici e la tradizione orale* (Padova 1981)· R. C. M. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns* (Cambridge 1982).

ΑΡΧΙΛΟΧΟΣ

ΕΛΕΓΕΙΑ ΚΑΙ ΙΑΜΒΟΣ

ΓΕΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

Bowra, C.M., *Early Greek elegists* (London 1938: ανατύπ. Cambridge 1960)
Burn, A.R., *The lyric age of Greece* (London 1960)
Campbell, D.A., *The golden lyre: the themes of the Greek lyric poets* (London 1983)
Degani, E., *Poeti greci giambici ed elegiaci* (Milano 1977)
Fatouros, G., *Index verborum zur frühgriechischen Lyrik* (Heidelberg 1966)
Fränkel, H., *Early Greek poetry and philosophy*, μτφρ. M. Hadas και J. Willis (New York & London 1975)
West, M.L., *Studies in Greek elegy and iambus* (Berlin/New York 1974).

ΑΡΧΙΛΟΧΟΣ

ΒΙΟΣ

(Οι μαρτυρίες αριθμούνται όπως στον Tarditi στα *κείμενα* παρακάτω). Γεννήθηκε στην Πάρο, γιος του Τελεσικλή (Τ 2), που γενικά θεωρείται ότι οδήγησε μιαν αποικία της Πάρου στη Θάσο (Τ 116 , αλλά βλ. A. J. Graham (B.S.A. 73 (1978) 72-86) που υποστηρίζει ότι ο Τελεσικλής ίσως να μην έκανε τίποτα περισσότερο από το να αναφέρει τον χρησμό, που έδωσε οδηγίες για την ίδρυση· ο αποικισμός μπορεί να έγινε, το αργότερο, γύρω στα 650). Σύμφωνα με τον Κριτία (Τ 46) η μητέρα του Αρχίλοχου ήταν δούλα, η Ενιπώ, αλλά αυτό αμφισβητήθηκε από πολλούς φιλολόγους. Ο παππούς του(;) Τέλλης μάλλον συνδεόταν με τη μεταφορά της λατρείας της Δήμητρας στη Θάσο (Τ 121). Οι δεσμοί του Αρχίλοχου με την Πάρο, που συχνά αναφέρονται στην ποίησή του, επιβεβαιώνονται από την (Τ 1), μια επιγραφή του 7ου αι. που τιμά την μνήμη του φίλου του Γλαύκου γιου του Λεπτίνη (πβ. π.χ. τα απ. 96, 105, 131). Δοκίμασε την στρατιωτική ζωή (δεν είναι ξεκάθαρο αν το έκανε ως μισθοφόρος) και σκοτώθηκε στη μάχη από ένα Νάξιο με τ' όνομα Καλώνδας (Τ 141). Οι περισσότεροι μελετητές τοποθετούν τη χρονολόγησή του στο πρώτο μισό του 7ου αι.: βλ. F. Jacoby, *C.Q.* 35 (1941) 97-109. (Το απ. 19 αναφέρεται στον Γύγη, βασιλιά της Λυδίας, γύρω στα 687-652· στο απ. 20 τα 'βάσανα των Μαγνησίων' συνδεόταν συνήθως με την καταστροφή της Μαγνησίας στα τέλη της δεκαετίας του 650· η ολική έκλειψη του ήλιου που αναφέρεται στο απόσπασμα 122 είναι πολύ πιθανόν αυτή του 648). Ο Αρχίλοχος ήταν ονομαστός στην αρχαιότητα για τον θυελλώδη τρόπο ζωής του και τις βίαιες επιθέσεις του σε άλλους. Η πιο περιβόητη φιλονικία του ήταν με τον Λυκάμβη για την κόρη του Νεοβούλη (απ. 30-87, 172-81, 196Α). Τα ποιήματα του Αρχίλοχου υποτίθεται ότι οδήγησαν τον Λυκάμβη και τις κόρες του στην αυτοκτονία (μαρτυρίες στο IEG I 15 και 63 κε). Βλ. M.L West, *Studies in Greek elegy and iambus* (Berlin/New York 1974) 25-8 για μια σκεπτικιστική στάση στην όλη ιστορία. Ο Αρχίλοχος απέκτησε εξαιρετική υστεροφημία (μαρτυρίες στον Tarditi 232-8, συζήτηση στον H. D. Rankin, *Archilochus of Paros* (Park Ridge, N. J. 1978) κεφ. 1, M. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets* (London 1981) 25-31 και λατρεύτηκε σαν ήρωας στην Πάρο· ένας βωμός (το Αρχιλόχειον) χτίστηκε προς τιμή του από τον Μνησιέπη τον 3ο αι. π.Χ. με μια εκτενή επιγραφή που κατέγραψε θρύλους για τον Αρχίλοχο (Τ 4). Τον 1ο αι. π.Χ. μια ακόμα επιγραφή στήθηκε από τον Σωσθένη που έδινε

περαιτέρω λεπτομέρειες (βασισμένη στο έργο του Δημέα) για τη δράση και το έργο του Αρχίλοχου (T 5).

ΕΡΓΑ

Μικρά ποιήματα σε μια ποικιλία μέτρων: ελεγειακά, ιαμβικά τρίμετρα, τροχαϊκά τετράμετρα και 'επωδούς', στροφικούς συνδυασμούς από μακρούς και σύντομους στίχους, συνήθως ένας εξάμετρος ή ιαμβικός τρίμετρος που ακολουθείται από συντομότερα δακτυλικά ή ιαμβικά κώλα (βλ. Μετρικό παράρτημα). Τα αποσπάσματα αυξήθηκαν τα τελευταία χρόνια από παπυρικά ευρήματα, αλλά πρέπει να αντιπροσωπεύουν, ακόμα, ένα μικρό τμήμα από την συνολική παραγωγή του Αρχίλοχου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. Treu στις *Σχολιασμένες* εκδόσεις παρακάτω, 142-9· D. E Gerber, *C.W.* 61 (1967/8) 274-8 και 70 (1976/7) 84-91).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: Diehl I 3, 3η έκδ. (1952)· G. Tarditi (Roma 1968: με μτφρ.)· *IEG* I 1-108. Το απόσπασμα της Κολωνίας (ευρ. 7511=απ. 196A West): R. Merkelbach και M.L. West, *Z.P.E.* 14 (1974) 97-113. D.L Page, *SLG* 478, με βιβλιοκρισία από τον R. Führer, *G.G.A.* 229 (1977) 35-44. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: T. Hudson-Williams, *Early Greek elegy* (Cardiff 1926)· F. Lasserre, με μτφρ. και σημειώσεις από τον A. Bonnard (Budé, 1958)· M. Treu (München 1959: με μτφρ.). Επιλεγμένα αποσπάσματα: D. A. Campbell, *Greek lyric poetry* (London 1967: ανατυπ. Bristol 1982)· D. E. Gerber, *Euterpe* (Amsterdam 1970).

ΜΕΛΕΤΕΣ: F. Lasserre, *Les épodes d' Archiloque* (Paris 1950)· *Entretiens X: Archiloque* (Fondation Hardt, Genève 1964)· M.L. West, *Studies in Greek elegy and iambus* (Berlin/New York 1974)· H. D. Rankin, *Archilochus of Paros* (Park Ridge, N. J. 1978) με βιβλιοκρισία από τον M. L. West, *C.R.* 29 (1979) 137· B. Seidensticker, 'Archilochus and Odysseus', *G.R.B.S.* 19 (1978) 5-22· A.P. Burnett, *Three archaic poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho* (London 1983). Για το απόσπασμα 196A: R. Merkelbach, *Z.P.E* 16 (1975) 220-2· M. L. West, *Z.P.E.* 16 (1975) 217-19 και 26 (1977) 44-8). Συζήτηση στο Museum Criticum 8/9 (1973/4) 1-106, εκδ. B. Marzullo· *Poetica* 6 (1974) 468-512 (H. Flashar, T. Gelzer, L. Koenen, K. Maurer, W. Theiler, M.L. West)· *Arethusa* 9.2 (1976) (J. Van Sickle, D. A. Campbell, J. Henderson, M.R. Lefkowitz, G. Nagy, L. A. Rossi)· *Rh. M.* 119 (1976) 97-126 (M. Treu), 242-66 (F. Stoessl), 289-310 (W. Rösler).

ΚΑΛΛΙΝΟΣ

Από την Έφεσο, άκμασε στα μέσα του 7ου αι. π.Χ.: σύμφωνα με τον Στράβωνα (14.1.40,13.4.8) ανέφερε τον πόλεμο μεταξύ της Μαγνησίας και της Εφέσου (απ. 3· η Μαγνησία καταστράφηκε στα τέλη της δεκαετίας του 650) και την πτώση των Σάρδεων στα 652 (απ. 5).

ΤΥΡΤΑΙΟΣ

ΕΡΓΑ

Από τις ελεγείες του απομένει μόνο ένα σημαντικό απόσπασμα (απ. 1 = είκοσι ένας στίχοι) και λίγα ψιχία. Για την βιβλιογραφία βλ. σ. 950-951 στον Μίμνερμο.

ΤΥΡΤΑΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Γιος του Αρχέμβροτου, άκμασε στη Σπάρτη την εποχή του δεύτερου Μεσσηνιακού πολέμου (μέσα 7ου αι. π.Χ.). Η Σούδα τοποθετεί την ακμή του στα 640-637. Πιθανώς Λάκωνας παρά την ιστορία, που πρωτοαναφέρει ο Πλάτων (*Νόμοι* 1.629a), ότι ήταν αθηναϊκής καταγωγής (μαρτυρίες στους Gentili και Prato στα *Κείμενα* παρακάτω, αρ. 43-64). Σύμφωνα με τον Στράβωνα (8.4.10) ο Τυρταίος περιέγραψε τον εαυτό του να οδηγεί τους Σπαρτιάτες σαν στρατηγός (πβ. τον Αθήναιο 14.630 κε. που αναφέρει τον Φιλόχορο), αλλά αυτό ίσως να βασίζεται σε μια παρερμηνεία (βλ. Schmid-Stählin I 1 358 σημ. 2).

ΕΡΓΑ

Σύμφωνα με την Σούδα έγραψε ένα 'σύνταγμα' για τους Σπαρτιάτες, προτροπές σε ελεγειακούς στίχους και πολεμικά εμβατήρια, σε πέντε βιβλία. Τα γνήσια αποσπάσματα που διασώζονται είναι όλα σε ελεγειακούς στίχους: τα απ. 1-4 προέρχονται από ένα ποίημα για το σπαρτιατικό πολίτευμα που τιτλοφορείται *Ευνομία*· τα υπόλοιπα πραγματεύονται κυρίως την πολεμική αρετή. Δεν υπάρχει μαρτυρία ότι ο Τυρταίος σύνθεσε τα *PMG* 856 και 857 (λαϊκά τραγούδια με πολεμικά θέματα). Για την βιβλιογραφία βλ. παρακάτω στον Μίμνερμο.

ΜΙΜΝΕΡΜΟΣ

ΒΙΟΣ

Από την Κολοφώνα (Στράβων 14.1.4)· από τη Σμύρνη σύμφωνα με τον Παυσανία (9.29.4), όμως αυτό μπορεί να ήταν ένα λαθεμένο συμπέρασμα από το απ. 9.3-6. Ήκμασε στο τελευταίο μισό του 7ου αι. π.Χ. (η Σούδα τοποθετεί την ακμή του στα 632-629). Βλ. M.L. West, *Studies in Greek elegy and iambus* (Berlin/New York 1974) 72-4. Μαρτυρίες στους Gentili και Prato στα *Κείμενα* παρακάτω.

ΕΡΓΑ

Έγραψε είτε δύο βιβλία (Πορφυρίων στις Epist. του Οράτιου 2.2.101) είτε 'πολλά' (Σούδα): οι συλλογές ελεγειών συμπεριλαμβάνουν ένα εκτενές ποίημα που ονομάζεται *Ναννώ* και την *Σμυρνηΐδα* σχετικά με τη μάχη της Σμύρνης με τους Λυδούς υπό την αρχηγία του Γύγη. Μαρτυρίες γι' αυτά τα ποιήματα στο *IEG* II 81-2. Τα περισσότερα από τα αποσπάσματα που σώζονται προέρχονται από παραπομπές μεταγενέστερων συγγραφέων: Ο Μίμνερμος αποτελούσε αντικείμενο μεγάλου θαυμασμού στην αρχαιότητα. Μερικά αποσπάσματα από ιαμβικά ποιήματα αποδίδονται διστακτικά σ' αυτόν (απ. 24-6).

ΘΕΟΓΝΗΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. D.E Gerber *C.W.* 61(1967/8) 265-71 και 70 (1976/7) 72-8· Gentili και Prato στα *Κείμενα* παρακάτω, XIV-XXXI).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: Diehl I 1, 3η έκδ. (1949)· IEG II 47-50, 81-90, 149-63· B. Gentili και C. Prato, *Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta* (BT, 1979) 1-61. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: T. Hudson-Williams, *Early Greek elegy* (Cardiff 1926)· J. Defradas, *Les élégiaques grecs* (Paris 1962). Επιλεγμένα αποσπάσματα: D. A. Campbell, *Greek lyric poetry* (London 1967: ανατύπ. Bristol 1982)· D. E. Gerber, *Euterpe* (Amsterdam 1970). Τυρταίος: C. Prato (Roma 1968).

ΜΕΛΕΤΕΣ: C. M. Bowra, *Early Greek elegists* (London 1938: ανατύπ. Cambridge 1960)· K. J. Dover, 'The poetry of Archilochos', στο *Entretiens X: Archiloque* (Fondation Hardt, Genève 1964) 188-95· H. Fränkel, *Early Greek poetry and philosophy* (New York/London 1975) κεφ. IV. M.L. West, *Studies in Greek elegy and iambus* (Berlin/New York 1974)· E. Degani, *Poeti greci giambici ed elegiaci* (Milano 1977). Μίμνερμος: S. Szádeczky-Kardoss, *RE* συμπλ. (1968) 935-51.

ΘΕΟΓΝΗΣ

Μεταγενέστερες πηγές (Σούδα κλπ.) τοποθετούν την ακμή του σε διάφορες χρονολογίες στην περίοδο 552-541 π.Χ. Αν ήταν πολίτης των Μεγάρων της ηπειρωτικής χώρας, μπορεί οι κοινωνικές αναταραχές που αντικατοπτρίζονται στα ποιήματά του να ήταν αυτές που επακολούθησαν μετά την ανατροπή του τυράννου Θεαγένη στην πόλη αυτή: αυτό θα τοποθετούσε το έργο του στο πρώτο μισό του τέλους του 6ου αι. π.Χ. Αλλά δεν υπάρχει βεβαιότητα ως προς αυτό· ο West, για παράδειγμα (στο Studies (1974) παρακάτω), συνηγορεί για την αναταραχή που προηγήθηκε της εγκαθίδρυσης της τυραννίας του Θεαγένη, δηλαδή το δεύτερο μισό του 6ου αι. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα (*Νόμοι* 630a) ήταν πολίτης των Σικελικών Μεγάρων. Ένας σχολιαστής αυτού του αποσπάσματος αναφέρεται στην μακροχρόνια συζήτηση και ρωτά: 'Γιατί να μην έχει γεννηθεί σ' αυτά τα Μέγαρα (δηλ. της ηπειρωτικής χώρας) και μετά να πήγε στη Σικελία... και να έγινε πολίτης των Σικελικών Μεγάρων'; Οι περισσότεροι σύγχρονοι φιλόλογοι το θεωρούν σαν μια λογική υπόθεση.

ΕΡΓΑ

Επτακόσια ελεγειακά δίστιχα αποδίδονται στον Θέογνη στα ΧΦΦ. Αυτά περιέχουν, παρ' όλα αυτά, στίχους που ανήκουν σ' άλλους ποιητές (Σόλωνα, Μίμνερμο, Τυρταίο, (;)Εύηνο), επαναλήψεις και σχεδόν-επαναλήψεις και ένα χωρίο (773-8) που αναφέρεται σε γεγονότα μεταγενέστερα από την πιθανή χρονολόγηση του Θέογνη. Βλ. σ. 192 κε.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. D. E. Gerber, *C.W.* 61 (1967/8) 272-4 και 70 (1976/7) 80-4.).

ΣΟΛΩΝ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: Harrison (1902) στις *Μελέτες* παρακάτω· D. Young 2η έκδ. (BT, 1971)· M. L. West, *IEG* I. 172-241· του ίδιου, *Theognidis et Phocylidis fragmenta* (Berlin 1978). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: T. Hudson-Williams (London 1910)· J. Carrière, 2η έκδ. (Budé, 1948). Πρώτο βιβλίο: B.A. van Groningen (Amsterdam 1966). Επίλεκτα αποσπάσματα: D. A. Campbell, *Greek lyric poetry* (London 1967: ανατυπ. Bristol 1982)· D. E. Gerber, *Euterpe* (Amsterdam 1970).

ΜΕΛΕΤΕΣ: E. Harrison, *Studies in Theognis* (Cambridge 1902: συμπεριλαμβάνει κείμενο)· A. Peretti, *Teognide nella tradizione gnomologica* (Pisa 1953)· A. Garzya, *Teognide: Elegie* (Firenze 1958)· A. R. Burn, *The lyric age of Greece* (London 1960) 247-64· M.L.West, *Studies in Greek elegy and iambus* (Berlin/New York 1974) 40-71, 149-67· H. Fränkel, *Early Greek poetry and philosophy* (New York/London 1975) 401-25.

ΣΟΛΩΝ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 640 π.Χ., γιος του Εξηκεστίδη. Διακρίθηκε στον πόλεμο της Αθήνας με τα Μέγαρα για την κατοχή της Σαλαμίνας και ήταν ανώτατος άρχων της Αθήνας στα 594/593. Υποτίθεται πως έκανε υπερπόντια ταξίδια για δέκα χρόνια μετά τις μεταρρυθμίσεις του, επέστρεψε στην Αθήνα και πέθανε λίγο καιρό ύστερα από τον σφετερισμό της εξουσίας από τον Πεισίστρατο στα 561.
Ως τον 5ο αι. π.Χ. είχε ήδη γίνει μια ημιμυθική φυσιογνωμία - η συνάντησή του με τον Κροίσο από την Λυδία, ένα από τα πιο δεξιοτεχνικά κομμάτια των *Ιστοριών* του Ηροδότου (1.29.33), κατά γενική αποδοχή δεν αποτελεί ιστορικό γεγονός, για λόγους χρονολογικούς και μόνο. Ο *Βίος* του Πλουτάρχου διασώζει την ανεκδοτολογική παράδοση και η *Αθηναίων Πολιτεία* (5-12) του Αριστοτέλη μας δίνει μια θεώρηση των πολιτικών και οικονομικών καινοτομιών του Σόλωνα στα τέλη του 4ου αι. (Αποτελεί επίσης την πηγή των πιο σημαντικών αποσπασμάτων των ποιημάτων που ασχολούνται με το αξίωμά του σαν άρχοντα). Βλ. I. M. Linforth, *Solon the Athenian* (Berkeley, Calif. 1919: με κείμενο, μτφρ και σχολιασμό των έργων του)· K. Freeman, *The life and work of Solon* (London 1926: με μτφρ.) W. J. Woodhouse, *Solon the liberator* (Oxford 1938)· A. Masaracchia, *Solone* (Firenze 1958)· A. Martino, *Solone. Testimonianze sulla vita e l' opera* (Roma 1968: ολοκληρωμένη συλλογή των αρχαίων πηγών)· Gentili και Prato στα *Κείμενα* παρακάτω, 61-92 (επιλεγμένες πηγές).

ΕΡΓΑ

Σύμφωνα με τον Διογένη Λαέρτιο 1.61 ο Σ. έγραψε 5.000 ελεγειακούς στίχους και ακόμα ιαμβικούς και επωδούς: εκεί διασώζονται 219 ελεγειακοί στίχοι, κάπου 20 τροχαϊκοί τετράμετροι και περίπου 47 ιαμβικοί τρίμετροι. Το εκτενέστερο σωζόμενο ποίημα είναι το απόσπασμα 13 (75 ελεγειακοί στίχοι).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. D.E. Gerber, *C.W.* 61 (1967/8) 269 και 70 (1976/7) 78-80· επίσης τα έργα στο *Βίο* παραπάνω και τους Gentili και Prato στα *Κείμενα* παρακάτω, XXXI-XXXVII.)

ΣΗΜΩΝΙΔΗΣ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: IEG 119-45· B. Gentili και C. Prato, *Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta* (BT, 1979) 93-126. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: W. Jaeger, *Solons Eunomie, Sitz. Preuss. Ak. Wiss.* phil.-hist. Klasse, 1926· L. Massa Positano, *L'elegia di Solone alle Muse* (Napoli 1947). Επιλεγμένα αποσπάσματα: D. A. Campbell, *Greek lyric poetry* (London 1967: ανατύπ. Bristol 1982)· D.E. Gerber, *Euterpe* (Amsterdam 1970).

ΜΕΛΕΤΕΣ: R. Lattimore, 'The first elegy of Solon', *A.J.Ph.* 68 (1947) 161 κε.· H. Fränkel, *Early Greek poetry and philosophy* (New York/London 1975) 217-37.

ΣΗΜΩΝΙΔΗΣ

ΒΙΟΣ

Από τη Σάμο· ηγήθηκε μιας αποικίας στην Αμοργό (Σούδα IV 363.1 και IV 360.7. (μεταγενέστερη αναφορά στο λήμμα για τον Σιμία από τη Ρόδο, που περιέχει υλικό σχετικό με τον Σημωνίδη)).

Χρονολογείται συνήθως στα μέσα ή στα τέλη του 7ου αι. π.Χ.· για την συζήτηση βλ. Lloyd-Jones στις *Σχολιασμένες εκδόσεις* παρακάτω 15-16. Το όνομά του κανονικά στις αρχαίες πηγές γράφεται Σιμωνίδης, αλλά ο Χοιροβοσκός (*Μ. Ετυμ.* 713, 17c) μας δίνει τη σωστή ορθογραφία.

ΕΡΓΑ

Το λιγότερο δύο βιβλία με ιαμβικούς στίχους, ακόμα μια 'αρχαιολογία' [δηλ. ιστορία] των Σαμίων και ένα ελεγειακό ποίημα σε δύο βιβλία (Σούδα): τα δύο τελευταία μπορεί να είναι ταυτόσημα. Ορισμένα αποσπάσματα που αποδίδονται στον Σιμωνίδη τον Κείο ίσως ανήκουν στον Σημωνίδη (βλ. *IEG* II 112). Εκτός από τα αποσπάσματα 1 και 7 πολύ λίγα απομένουν από το έργο του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. D.E. Gerber, *C.W.* 61 (1967/8) 278 και 70 (1976/7) 91-3)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: Diehl I 3, 3η έκδ. (1952)· *IEG* II 96-102. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Επιλεγμένα αποσπάσματα: D.A. Campbell, *Greek lyric poetry* (London 1967: ανατύπ. Bristol 1982)· D.E Gerber, *Euterpe* (Amsterdam 1970)· H. Lloyd-Jones, *Females of the species: Semonides on women* (London 1975: με μτφρ.). Απ. 7: W. Marg, *Der Charakter in der Sprache der frühgriechischen Dichtung*, 2η έκδ. (Würzburg 1967)· W. J. Verdenius, *Mnemosyne* 21 (1968) 132-58.

ΜΕΛΕΤΕΣ: P. Maas, *RE* IIIA (1929) 184-6· H. Fränkel, *Early Greek poetry and philosophy* (New York/London 1975) 200-7· M. L. West, *Studies in Greek elegy and iambus* (Berlin/New York 1974)· E. Degani, *Poeti greci giambici ed elegiaci* (Milano 1977).

ΙΠΠΩΝΑΞ

ΒΙΟΣ

Δεν υπάρχουν πραγματικά αξιόπιστες πληροφορίες· οι αρχαίες σημειώσεις βασίζονται καθαρά σε συμπεράσματα από τα κείμενα. Σύμφωνα με την Σούδα καταγόταν από την Έφεσο, αλλά έζησε στις Κλαζομενές αφού εκδιώχθηκε από τους τυράννους Αθηναγόρα και Κωμά. Για την ιστορία του Ιππώνακτα και των γλυπτών Βούπαλου και Άθηνη βλ. Πλίνιο, *N.H.* 36.5.11-13· η ίδια πηγή δίνει σαν ακμή του Ιππώνακτα το 540-537 π.Χ.

ΕΡΓΑ

Ποιήματα σε δύο 'βιβλία' (πιθανώς τα βιβλία της Αλεξανδρινής έκδοσης): τα λιγοστά αποσπάσματα που απομένουν περιέχουν ιαμβικά τρίμετρα (κυρίως στην χωλιαμβική μορφή που ίσως εφευρέτης της είναι ο Ιππώναξ), τροχαϊκά τετράμετρα, εξάμετρα και ένα συνδυασμό ιαμβικού τρίμετρου με ένα συντομότερο δακτυλικό στίχο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. D.E. Gerber, *C.W.* 61(1967/8) 278-9 και 70 (1976/7) 93-4).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ; *IEG* I 109-71· H. Degani (BT 1983). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: W. de Sousa Madeiros, *Hipponax de Efeso, Fragmentos dos iambos* (Coimbra 1961)· O Masson (Paris 1962)· A Farina (Napoli 1963: με ιταλική μτφρ.)· W. de Sousa Madeiros, *Hipponactea* (Coimbra 1969). Επιλεγμένα αποσπάσματα: D. A. Campbell, *Greek lyric poetry* (London 1967: ανατυπ. Bristol 1982)· D. E. Gerber, Euterpe (Amsterdam 1970)· E. Degani και G. Burzacchini, *Lirici Greci* (Firenze 1977).

ΜΕΛΕΤΕΣ: M. L. West, *Studies in Greek elegy and iambus* (Berlin/New York 1974) 28-31, 140-9.

ΑΡΧΑΪΚΗ ΧΟΡΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

ΓΕΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

Bowra, C. M., *Greek lyric poetry*, 2η έκδ. (Oxford 1961)
Campbell, D. A., *The golden lyre: the themes of the Greek lyric poets* (London 1983)
Färber, H., *Die Lyric in der Kunsttheorie der Antike* (München 1936)
Fatouros, G., *Index verborum zur frühgriechischen* (Heidelberg 1966)
Fränkel, H., *Early Greek poetry and philosophy*, μτφρ. M. Hadas και J. Willis (New York/ London 1975).
Gentili, B., 'Lirica greca arcaica', στο *Introduzione allo studio della cultura classica* (Milano 1972)

του ίδιου, 'Storicità della lirica greca', στο *Storia e civiltà dei greci* I 1(Milano 1978) 383 κε.
Johnson, W.R., *The idea of lyric: Lyric modes in ancient and modern poetry* (Berkeley/Los Angeles 1982).
Wilamovitz-Moellendorf, U. von, *Textgeschichte der griechiscen Lyriker* (Berlin/Göttingen 1900)

ΑΛΚΜΑΝ

ΒΙΟΣ

Έζησε μάλλον στα τέλη του 7ου αι. π.Χ. στη Σπάρτη, αλλά ούτε οι ημερομηνίες γέννησης και θανάτου του ούτε το μέρος που γεννήθηκε είναι εξακριβωμένα. *Χρονολόγηση:* έχουμε τρεις ημερομηνίες για την εποχή της ακμής του: (1) 631-628 (Σούδα), συγχρονισμένη με την βασιλεία του Άρδη της Λυδίας (πιθανόν γύρω στο 630). (2) 659/8 (Ευσέβιος)· (3) 611/10 (Ευσέβιος). Ο κατάλογος των βασιλέων της Σπάρτης στον *P.Oxy.* 2390 = απόσπασμα 5. 2 στήλ. i. *PMG* ευνοεί την τελευταία ημερομηνία: βλ. F.D. Harvey, *J.H.S* 87 (1967) 69· M. L. West, *C.Q.* 15 (1965) 191 κε. Μεγαλύτερος στην ηλικία από τον Στησίχορο, γεννημένο γύρω στα 632-629 (Σούδα στο λ. Στησίχορος). Οι περισσότερες μαρτυρίες θα ταίριαζαν μάλλον με μια δραστηριότητά του στο τελευταίο τέταρτο του 7ου αι. Βλ. J. A. Davison, 'Notes on Alcman', *From Archilochus to Pindar* (London 1968) 176-9· M.L. West, *C.Q.* 15 (1965) 188-94· P. Janni, *La cultura di Sparta arcaica. Richerche* I (Roma 1965) 96-120. *Καταγωγή:* Λάκωνας από το χωριό Μεσσόα (Σούδα)· Λυδός: Αιλ. *Ποικ. ιστ.* 12.50. Ζωηρή συζήτηση στην αρχαιότητα για το αν ήταν Λυδός ή Λάκωνας στην καταγωγή: *PMG* 10 και 13 ('Λακεδαιμόνιος Αλκμάν' ενώ ο Αριστοτέλης υποστηρίζει την λυδική καταγωγή *PMG* 13a). Η Λυδική καταγωγή του βασίζεται εν μέρει στην αυτοβιογραφική ερμηνεία του αποσπάσματος 16 *PMG*· επίσης *Παλ. Ανθ.* 7.18 ('διαμάχη μεταξύ δύο ηπείρων για το αν ήταν Λυδός ή Λάκωνας'). Vell. Pat. 1.18.2. Βλ. επίσης *P.Oxy.* 2802 = *SLG* 55. Λέγεται ότι ήταν ένας δούλος του Αγησίδα που απελευθερώθηκε εξαιτίας των ασυνήθιστων χαρισμάτων του· Ηρακλείδης ο Ποντικός, *Πολιτείαι* απ. 2 = Αριστ. απ. 611.9 Rose. Βλ. Davison 173-87, West, Janni (προηγούμενη παραπομπή) και Page στις *Σχολιασμένες εκδόσεις*.

ΕΡΓΑ

Έξι βιβλία με λυρικά ποιήματα (Σούδα, με επιβεβαίωση από τον *P. Oxy.* 3209), επιπλέον *Κολυμβῶσαι*, με άγνωστο περιεχόμενο: βλ. G.L. Huxley, *G.R.B.S.* 5 (1964) 26-8. Τοποθετήθηκε πρώτος στον ελληνιστικό κανόνα των λυρικών ποιητών. Διάσημος για τα ερωτικά του ποιήματα, από τα οποία μόνο λίγα αποσπάσματα σώζονται σε παραθέματα: Τα σωζόμενα έργα του περιλαμβάνουν σημαντικά αποσπάσματα από δύο παρθένεια (*PMG* 1 και 3), περίληψη ενός κοσμογονικού ποιήματος (*PMG* 5), ποικίλα αποσπάσματα σχετικά με μυθικά θέματα, το φαγητό, τοπικές λακωνικές θρησκείες και μακρινούς λαούς· πρόσφατα εκδόθηκε ένα ποίημά του για τον Οδυσσέα (;) σε δακτυλικό μέτρο (*P. Oxy.* 2443 απόσπασμα 1+3213). Γλώσσα: τοπική λακωνική διάλεκτος, με ελεύθερα δάνεια από το επικό ύφος· αγάπη για σπάνιες λέξεις, μερικές ενδεχομένως λυδικής προέλευσης. Βλ. Page στις *Σχολιασμένες εκδόσεις* παρακάτω, 102-63· E. Risch, 'Die Sprache Alkmans', *M.H.* 11 (1954) 20-37. Μέτρο:

ΑΛΚΜΑΝ

δακτυλικό, τροχαϊκό, ιαμβοτροχαϊκό, αιολικό. Γενικά αρκετά απλά μέτρα. Μάλλον δεν χρησιμοποίησε την τριαδική δομή στις χορικές ωδές· βλ. *PMG* 14.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. (1936-52) G.M. Kirkwood, *C.W.* 47 (1953) 49· (1952-67). D.E. Gerber, *C.W.* 61 (1967/8) 325-7· (1967-75) του ίδιου, *C.W.* 70 (1976) 94-100· ακόμα, στις *Μελέτες* παρακάτω, Calame (1977) II 179-86 και Puelma (1977) 53 κε.).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: D. L. Page, *PMG*· του ίδιου, *Lyrica Graeca selecta* (OCT, 1968). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: D. L. Page, *Alcman, the Partheneion* (Oxford 1951)· A. Garzya, *Alcmane, I Frammenti* (Napoli 1954)· G. Perrotta και B. Gentili, *Polinnia* (Rose 1965: δεν συμπεριλαμβάνει το *Παρθένειο* 1)· D. A. Campbell, *Greek lyric poetry* (London 1967: ανατυπ. Bristol 1982)· D. E. Gerber, *Euterpe* (Amsterdam 1970). Το νέο απόσπασμα της 'Οδύσσειας': M. L. West, *Z.P.E.* 26 (1977) 38 κε.· A. L. Brown, *Z.P.E.* 32 (1978) 36-8.

ΜΕΛΕΤΕΣ: (εκδ.) R. M. Dawkins, *The sanctuary of Artemis Orthia at Sparta, J.H.S.* συμπλ. V (1929)· B. A. van Groningen, 'The enigma of Alcman's Partheneion', *Mnemosyne*, 3.3. (1935/6) 241-61· C. M. Bowra, *Greek lyric poetry,* 2η έκδ. (Oxford 1961)· M. L. West, 'Three Presocratic cosmogonies', *C.Q.* 13 (1963) 154-76 (154-6 για τον Αλκμάνα)· A. P. Burnett, 'The race with the Pleiades', *C.Ph.* 59 (1964) 30-4· B. Marzullo, 'Il primo Partenio di Alcmane', *Philologus* 108 (1964) 174-210· A. F. Garvie, 'A note on the deity of Alcman's Partheneion', *C.Q* 15 (1965) 185-7· P. Janni, *La cultura di Sparta arcaica. Richerche,* 2 τόμοι (Roma 1965-70)· M. L. West, 'Alcmanica', *C.Q.* 15 (1965) 188-202· T. G. Rosenmeyer, 'Alcman's Partheneion I reconsidered', *G.R.B.S.* 7 (1966) 321-59· F. D. Harvey, 'Oxyrhynchus Papyrus 2390 and early spartan history', *J.H.S.* 87 (1967) 62-73· C. O. Pavese, 'Alcmane, il Partenio del Louvre', *Q.U.C.C.* 4 (1967) 113-33· M. L. West, 'Alcman and Pythagoras', *C.Q.* 17(1967) 1-15· J.A. Davison, *From Archilochus to Pindar* (London 1968) 146-95· M. Treu, 'Alkman', *RE* συμπλ. XI (1968) 19-29· M.F. Galiano, 'Iris Murdoch, Alcman, Safo y la siesta', *E. Clás.* 13 (1969) 97-107· J.-P. Vernant, 'Thétis et le poème cosmogonique d' Alcman', στο Hommages à Marie Delcourt (Bruxelles 1970) 38-69, ανατυπ. στους Vernant και M. Detienne, *Les ruses de l' intelligence: la Métis des Grecs* (Paris 1974) 134-64 (αγγλική μτφρ. Janet Lloyd, *Cunning intelligence in Greek culture and society* (Hassocks 1978))· T.B.L. Webster, *The Greek chorus* (London 1970)· M. L. West, 'Melica', *C.Q.* 20 (1970) 205-15· B. Gentili, 'I frr. 39e 40 P di Alcmane e la poetica della mimesi nella cultura greca arcaica', στο *Studi filologici e storici in onore di V. de Falco* (Napoli 1971) 59-67· A. Griffiths, 'Alcman's Partheneion: the morning after the night before', *Q.U.C.C.* 14 (1972) 7-30· J. W. Halporn, 'Agido, Hagesichora, and the Chorus, *Antidosis, Festchrift W. Kraus, W.S.* συμπλ. V (1972) 124-38· P.E. Easterling, 'Alcman 58 and Simonides 37', *P.C.Ph.S.* 20 (1974) 37-43· J. L. Penwill, 'Alcman's cosmogony', *Apeiron* 9 (1974) 3-39· B. Gentili, 'Il Partenio di Alcmane e l' amore omoerotico femminile nei tiasi spartani', *Q.U.C.C.* 22 (1976) 59-67· C. Calame, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque* II, *Alcman* (Roma 1977) 1-55· M. Puelma, 'Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossem Partheneion - Fragment', *M.H.* 34 (1977) 1-55· G.F. Gianotti, 'Le Pleiadi di Alcmane', *R.F.I.C.* 106 (1978) 257-71.

ΣΤΗΣΙΧΟΡΟΣ

ΒΙΟΣ

Ημερομηνίες γέννησης και θανάτου του 632/629 - 556/553 π.Χ. (Σούδα), ο θάνατός του είναι σύγχρονος με του Σημωνίδη (Κικ.*Rep.* 2.20, Σούδα στο λ. 'Σημωνίδης'). Γεννήθηκε ή έζησε είτε στην Ιμέρα της Σικελίας (Πλάτ. *Φαίδρ.* 244a, Αριστ. *Ρητ.* 2. 1393b, Γλαύκος από το Ρήγιο *στον* Πλούτ. *Περί μουσ.* 7, Σούδα) είτε στο Μάταυρο, μια αποικία των Λοκρών στην νότια Ιταλία (Στέφ. Βυζ. στο λ. 'Μάταυρος'· πβ. Αριστ. *Ρητ.* 2.1395a). Το πραγματικό του όνομα ήταν Τεισίας· ονομάστηκε Στησίχορος επειδή 'πρώτος έστησε χορό για την λύρα' (*πρῶτος κιθαρῳδίας χορὸν ἔστησεν,* Σούδα). Το 'Στησίχορος' ίσως να είναι ένα είδος επαγγελματικού ονόματος ή τίτλου. Σύγχρονος της Σαπφώς, του Αλκαίου και του Πιττακού (Σούδα στο λ. 'Σαπφώ'). Γιός του Εύφημου (Σούδα, Πλάτ. *Φαίδρ.* 244a) (επίσης του Εύφορβου, Υέτη, Ησίοδου: Σούδα). Στο *Πάριο Μάρμαρο* 50 σημειώνεται η άφιξη του 'Στησίχορου' στην Ελλάδα το 485· στο ίδιο 73 τοποθετείται η νίκη του στην Αθήνα στα 370/69· αυτές οι αναφορές ενδεχομένως αφορούν μεταγενέστερους ποιητές με το ίδιο όνομα: πβ. M. L. West, *C.Q.* 20 (1970) 206· του ίδιου, *C.Q.* 21 (1971) 302-7· J. Vürtheim, *Stesichoros' Fragmente und Biographie* (Leiden 1919) 103-5. Τάφος στην Ιμέρα (Πολυδ. 9.100) ή στην Κατάνη (Πολυδ. 9.7, *Φώτ.* στο λ. *πάντα ὀκτώ, Παλ. Ανθ.* 7.75, Σούδα), όπου η 'Στησιχόρεια πύλη' πήρε τ' όνομά της από αυτόν (Σούδα). Η εξορία του από το Παλλάντιο της Αρκαδίας στην Κατάνη (Σούδα) ενδεχομένως βασίστηκε στην αναφορά του αρκαδικού Παλλάντιου στη *Γηρυονηίδα* (Παυσ. 8.3.2 = απ. 182 *PMG*). Βλ. West (1970), (1971) 302-14, Vürtheim 99-112, ό.π..

ΕΡΓΑ

Είκοσι έξι βιβλία, στη δωρική διάλεκτο (Σούδα), με άφθονα δάνεια από το επικό λεκτικό. Αναφέρονται κυρίως σε μυθικά θέματα. Σημαντικά παπυρικά αποσπάσματα της *Γηρυονηίδας* και ένα ποίημα άγνωστου τίτλου σχετικά με τον βασιλικό οίκο της Θήβας. Σπουδαία αποσπάσματα επίσης από την *Εριφύλη, Ιλίου πέρσιν, Νόστους, Ορέστεια,* τις δύο *Παλινωδίες*. Μερικά έργα του έχουν σημαντικό μήκος και είναι απίθανο να είναι χορικά: π.χ. η *Γηρυονηίδα* έφτανε τους 1.500 τουλάχιστον στίχους. Απέκτησε φήμη ως ερωτικός ποιητής (Αθήν. 13.601a)· τα ερωτικά του έργα όμως *Καλύκη* και *Ραδίνη* ίσως είναι νόθα, ενδεχομένως έργα του ποιητή Στησίχορου του 4ου αι. Ο *Δάφνης* έχει βουκολικά θέματα (Αιλ. *Ποικ. Ιστ.* 10.18 = απ. 279 *PMG*), αλλά και αυτό το έργο είναι ύποπτο και ίσως είναι έργο του Στησίχορου του 4ου αι.: βλ. West (1970) και Vürtheim 73-6, στον *Βίο* παραπάνω. Λέγεται ότι έγραψε μύθους σχετικούς με πολιτικά θέματα (Αριστ. *Ρητ.* 2.1393b και 1395a) και για τη λαϊκή σοφία (Αιλ. *Περί ζώων ιδιότητος* 17.37, απ. 280, 281 *PMG*), η γνησιότητα των τελευταίων από αυτούς είναι πολύ αμφίβολη. Γνωστός περισσότερο για τη λυρική αφήγηση επικών θεμάτων και φημισμένος για την αξιοπρέπεια, το μεγαλείο και το ομηρικό πνεύμα (Stesichori graves Camenae, Οράτ. *Ωδ.* 4.9.8)· πβ. Διον. Αλ. *Cens.vet.* 2.7, 'Λογγίνο', *Περί ύψ.* 13.3, *Κοΐντ.* 10.1.62. Μέτρο: πρώιμη μορφή του δακτυλεπίτριτου· υπεροχή των δακτυλικών μέτρων. Βλ. M. Haslam, *Q.U.C.C.* 17 (1974) 9.57· του ίδιου, *G.R.B.S.* 19 (1978) 29-57. Λέγεται πως ανέπτυξε την τριαδική δομή της χορικής ωδής, τα 'τρία του Στησίχορου', δηλ.

στροφή, αντιστροφή, επωδό: Σούδα στο λ. *τρία Στησιχόρου*· βλ. M. L. West, *C. Q.* 21 (1971) 312 κε..

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. (1952-67) D. E. Gerber, *C.W.* 61 (1967/8) 327 κε.· (1967-75) του ίδιου, *C.W.* 70 (1976) 100-5).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: J. Vürtheim, *Stesichoros' Fragmente und Biographie* (Leiden 1919)· D. L. Page, *PMG*· του ίδιου, *Lyrica Graeca selecta* (OCT, 1968), με *Προσθήκες* για την *Γηρυονηίδα*· του ίδιου, *SLG* για την *Γηρυονηίδα, Ιλίου πέρσιν*. Το νέο ποίημα για τον βασιλικό οίκο της Θήβας: *P. Lille* 73, 76 στο *Cahiers de recherches de l' institut de papyrologie et d' égyptologie de Lille* 4, *Études sur l'Égypte et le Soudan ancien:* Publications de l'Université de Lille III (Lille 1977) 287 κε. *(P. Lille 76)*· C. Meillier, *Z.P.E.* 26 (1977) 1-5 (*P. Lille 73)*· P. Parsons, 'The Lille Stesichorus', *Z.P.E.* 26 (1977) 7-36. Επιλογή αποσπασμάτων: D. A. Campbell, *Greek lyric poetry* (London 1967: ανατυπ. Bristol 1982)· D. E. Gerber, *Euterpe* (Amsterdam 1970).

ΜΕΛΕΤΕΣ: J. Vürtheim, *Stesichoros' Fragmente und Biographie* (Leiden 1919)· G. Vallet, *Rhégion et Zancle,* Bibl. d' Écoles françaises d'Athènes et de Rome CLXXXIX (Paris 1958) 255-86· C. M. Bowra, *Greek lyric poetry,* 2η έκδ. (Oxford 1961) 74-129· L. Woodbury, 'Helen and the Palinode', *Phoenix* 21 (1967) 157-76· J. A. Davison, 'Stesichorus and Helen', *From Archilochus to Pindar* (London 1968) 196-225· M. Treu, 'Stesichorus', *RE* συμπλ. XI (1968) 1253-6· T.B.L. Webster, 'Stesichorus: *Geryoneis*', *Agon* 2 (1968) 1-9· M. I. Davies, 'Thoughts on the *Oresteia* before Aischylos', *B.C.H.* 93 (1969) 215-60· M. Robertson, '*Geryoneis*: Stesichorus and the vase-painters', *C.Q.* 19 (1969) 207-21· M. L. West, 'Stesichorus redivivus', *Z.P.E.* 4 (1969) 135-49· A. Garzya, *La poesia lirica greca nella Magna Grecia,* Le Parole e le Idee XIII (Napoli 1970) 9-14· M. L. West, 'Stesichorus', *C.Q.* 21 (1971) 302-14· C.O. Pavese, *Tradizionie generi poetici della Grecia arcaica* (Roma 1972) 239-46· D. L. Page, 'Stesichorus: the *Geryoneis*', *J.H.S.* 93 (1973) 136-54· B. Gentili, *Gnomon* 48 (1976) 745-8 (βιβλιοκρισία των εκδόσεων του Page των παραπάνω κειμένων)· J. Bollack, P. Judet de la Combe, H. Wisman, *La réplique de Jocaste*, Cahiers de Philologie II, avec un supplément, Publications de l' Université de Lille III (Lille 1977)· F. Bornmann, 'Zur *Geryoneis* des Stesichorus', *Z.P.E.* 31 (1978) 33-5.

ΜΟΝΩΔΙΑ

ΓΕΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

Bowra, C. M., *Greek lyric poetry*, 2η έκδ. (Oxford 1961)
Burn, A. R., *The lyric age of Greece* (London 1960)
Campbell, D. A., *The golden lyre: The themes of the Greek lyric poets* (London 1983)
Faturos, G., *Index verborum zur frühgriechischen Lyrik* (Heidelberg 1966)
Fränkel, H., *Early Greek poetry and philosophy*, μτφρ. M. Hadas και J. Willis (New York/

London 1975)= Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums, 2η έκδ. 1962
Kirkwood, G. M., *Early Greek monody* (Ithaca/London 1974)
Wilamowitz-Moellendorff, U. von, *Textgeschichte der griechischen Lyriker* (Berlin/Göttingen 1900)
του ίδιου, *Sappho und Simonides* (Berlin 1913)

ΣΑΠΦΩ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε μάλλον γύρω στο 630 π.Χ. στην Ερεσό της Λέσβου· καθώς φαίνεται έζησε κυρίως στη Μυτιλήνη. Γονείς της ο Σκαμανδρώνυμος και η Κλεΐς, αδέρφια της ο Χάραξος (για την σχέση του με την εταίρα Ροδώπη βλ. Ηροδ. 2.134), ο Ευρύγυος (ή Ερίγυος) και ο Λάριχος, σύζυγός της ο Κερκύλας (; : βλ. σ. 275), κόρη της η Κλεΐς. Κάπου ανάμεσα στο 604/3 και 596/5 εξορίστηκε στη Σικελία. Η ημερομηνία του θανάτου της είναι άγνωστη. Πηγές (βλ. Campbell στα *κείμενα* παρακάτω, 2-29): *P. Oxy.* 1800 απ. 1 και Σούδα (βιογραφίες· βλ. επίσης Ψευδ.-Οβίδ., *Her.* 15, ιδίως για την θρυλική σύνδεση της Σαπφώς με τον Φάωνα και το πήδημα του εραστή της)· *Πάρ. Μάρμ.* 36, Ευσέβ. *Χρον. Ολ.* 45.1, Στράβ. 13.2.3, Αθήν. 13.598b, Ηρόδ. 2.134 (χρονολόγηση)· Σούδα, Στράβ. ό.π. (τόπος γέννησης)· Μάξ. Τύρ. 18.9 (λογοτεχνικοί αντίπαλοι).

ΕΡΓΑ

(Για μαρτυρίες βλ. Campbell στα *κείμενα* παρακάτω, 28-51.) Η Σούδα καταγράφει εννέα βιβλία λυρικών ποιημάτων μαζί με επιγράμματα, ελεγειακά και ιαμβικά ποιήματα και μονωδίες (στα σίγουρα έναν άλλο τίτλο για τα λυρικά της ποιήματα). Τα ελεγειακά και τα ιαμβικά ποιήματα δεν σώζονται, και τα τρία επιγράμματα που αποδίδονται σ' αυτήν στην *Παλ. Ανθ.* (6. 269, 7. 489, 505) είναι σχεδόν σίγουρα ελληνιστικά. Το πρώτο βιβλίο περιέχει ποιήματα σε σαπφικές στροφές (μετρικά σχόλια στον Πίνδ. *Πυθ.* I), το δεύτερο βιβλίο 'αιολικούς δακτύλους' (Ηφαιστ. *Εγχ.* 77), και ούτω καθεξής: βλ. Page στις *Σχολιασμένες εκδόσεις* παρακάτω, 318-20. Τα μέτρα είναι σχεδόν αποκλειστικά αιολικά, που οικοδομούνται γύρω από χορίαμβους (–⏑⏑–).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. D. E. Gerber, C.W. 61(1967/8) 317-20, 70(1976/7) 106-15, 81(1988)132-44).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: E. Lobel και D. L. Page, *PLF*· M. Treu, 4η έκδ. (München 1968)· D.L. Page, Lyrica Graeca selecta (OCT, 1968)· E.-M. Voigt, *Sappho et Alcaeus* (Amsterdam 1971)· D. L. Page, *SLG* (Oxford 1974) 74-6, 87-102· D. A. Campbell, *Greek lyric* I (Loeb, 1982). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Επιλεγμένα αποσπάσματα: D. L. Page, *Sappho and Alcaeus* (Oxford 1955)· D.A. Campbell, *Greek lyric poetry* (London 1967: ανατύπ. Bristol 1982)· D. E. Gerber, *Euterpe* (Amsterdam 1970).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ: E. Lobel, *Σαπφοῦς μέλη* (Oxford 1925)· R. Merkelbach, 'Sappho und ihr Kreis', *Philologus* 101 (1957) 1-29· E.-M. Hamm, *Grammatik zu Sappho und*

Alkaios (Berlin 1957)· A. W. Gomme, 'Interpretations of some poems of Alkaios and Sappho', *J.H.S.* 77 (1957) 255-66, μαζί με το 78 (1958) 84-6· C. M. Bowra, *Greek lyric poetry*, 2η έκδ. (Oxford 1961) 176-240· R. Bagg, 'Love, ceremony and daydream in Sappho's lyrics', *Arion* 3 (1964) 44-82· J. A. Davison, *From Archilochus to Pindar* (London 1968) 226-41· M. Treu, *RE* συμπλ. VI (1968) 1222-40· M. L. West, 'Burning Sappho', *Maia* 22 (1970) 307-30· H. Saake, *Zur Kunst Sapphos* (Paderborn 1971)· του ίδιου, Sapphostudien (Paderborn 1972)· *M. R. Lefkowitz, 'Critical stereotypes and the poetry of Sappho'*, *G.R.B.S.* 14 (1973) 113-23· G. Nagy, 'Phaethon, Sappho's Phaon and the White Rocks of Leucas',' *H.S.C.Ph.* 77 (1973) 137-77· G. M. Kirkwood, *Early Greek monody* (Ithaca/London 1974) 100-49· C. Segal, 'Eros and incantation: Sappho and oral poetry', *Arethusa* 7 (1974) 139-60· A. P. Burnett, *Three archaic poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho* (London 1983). (2) ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ: Απ. 1: G. L. Koniaris, *Philologus* 109 (1965) 30-8· K. Stanley, *G.R.B.S.* 17 (1976) 305-21. Απ. 2: T. McEvilley, *Phoenix* 26 (1972) 323-33. Απ.16: E.M. Stern *Mnemosyne* 4.23 (1970) 348-61. Απ. 31 (και Κάτουλλος 51): G. Wills, *G.R.B.S.* 8 (1967) 167-97. Απ. 94: T. McEvilley, *Phoenix* 25 (1971) 1-11. Απ. 96: T. McEvilley, *Hermes* 101 (1973) 257-78· C. Carey, *C.Q.* 28 (1978) 366-71. Απ. 976 *PMG*: βλ. στις *Μελέτες* (1) παραπάνω Gomme (1957 και 1958) και Kirkwood (1974) 128, 261.

ΑΛΚΑΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε στη Μυτιλήνη της Λέσβου γύρω στο 620 π.Χ. (ίσως το νωρίτερο γύρω στο 630), προφανώς από αριστοκρατική οικογένεια που μετά την ανατροπή των Πενθιλιδών συναγωνίστηκε για την εξουσία χωρίς επιτυχία. Ήταν πολύ νέος για να βοηθήσει τα αδέλφια του και τον Πιττακό στην εκθρόνιση του Μέλαγχρου 612-609 (απ. 75.7κε.), αλλά αρκετά μεγάλος στην ηλικία για να πολεμήσει εναντίον των Αθηναίων για το Σίγειο, πριν το 600 (απ. 428: πέταξε τα όπλα του). Συμμάχησε με τον Πιττακό εναντίον του Μυρσίλου, αλλά άσκησε σφοδρή κριτική στον Πιττακό όταν ήταν τύραννος στα 590-580.

Εξορίστηκε στη Λέσβο περισσότερο από μια φορά και είναι γνωστό πως πήγε στην Αίγυπτο. Η ημερομηνία του θανάτου του είναι άγνωστη (αλλά βλ. αναφορά στο 'γκρίζο στήθος' στο απ. 50). Πηγές (βλ. Campbell στα *κείμενα* παρακάτω, 206-19): τα ίδια τα έργα του σποραδικά, Σούδα, *P.Oxy.* 2307, 2706 (βιογραφικό υλικό)· Ευσέβ. *Χρον. Ολ.* 45.1. (χρονολόγηση)· Αριστ. *Πολ.* 1285a35 κε., Στράβ. 13.2.3, Διογ. Λαέρτ. 1.74-5 (σχέσεις του με τους τυράννους).

ΕΡΓΑ

(Για μαρτυρίες βλ. Campbell στα *Κείμενα* παρακάτω, 218-33.) Τα ποιήματά του έχουν καταταχθεί σύμφωνα με το θεματικό τους περιεχόμενο σε δέκα τουλάχιστον βιβλία. Ένα βιβλίο περιείχε πάνω από 1.000 στίχους (*Ox. Pap. XXIII 106)· μαρτυρείται ο 800στός στίχος ενός βιβλίου (P. Oxy.* 2295 απ. 4). Για τις εκδόσεις του Αριστοφάνη και του Αρίσταρχου βλ. Ηφαιστίωνα σ. 73 κε. Consbruch. Τα μέτρα του κυρίως αιολικά, φτιαγμένα γύρω από χοριάμβους (−⏑⏑−).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. D. E. Gerber, *C.W.* 61 (1967/8) 317-18, 322-3, 70 (1976/7) 115-17, 81(1988) 417-21.).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: E. Lobel και D. L. Page, *PLF*· M. Treu, 2η έκδ. (München 1963)· W. Barner, *Neuere Alkaios-Paryri aus Oxyrhynchos* (Hildesheim 1967)· D. L. Page, *Lyrica Graeca selecta* (OCT, 1968)· E.-M. Voigt, *Sappho et Alcaeus* (Amsterdam 1971)· D. L. Page, *SLG* 77-102· D. A. Campbell, *Greek lyric* 1 (Loeb, 1982). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Επιλεγμένα αποσπάσματα: D. L. Page, *Sappho and Alcaeus* (Oxford 1955)· D. A. Campbell, *Greek lyric poetry* (London 1967: ανατυπ. Bristol 1982)· D. E. Gerber, *Euterpe* (Amsterdam 1970).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ: E. Lobel, *Ἀλκαίου μέλη* (Oxford 1927)· E.-M. Hamm, *Grammatik zu Sappho und Alkaios* (Berlin 1957)· A. W. Gomme, 'Interpretations of some poems of Alkaios and Sappho', *J.H.S.* 77 (1957) 255-66· C. M. Bowra, *Greek lyric poetry*, 2η έκδ. (Oxford 1961) 130-75· M. Treu, *RE* συμπλ. XI (1968) 8-19· G. M. Kirkwood, *Early Greek monody* (Ithaca/London 1974) 53-99· A. P. Burnett, *Three archaic poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho* (London 1983). (2) ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ: Απ. 129: A. J. Beattie, *C.R.* 6 (1956) 189-91. Απ. 298: R. Merkelbach, *Z.P.E.* 1 (1967)81-95· H. Lloyd-Jones, *G.R.B.S.* 9 (1968) 125-39· G. Tarditi, *Q.U.C.C.* 8 (1969) 86-96· R. L. Fowler, *Z.P.E.* 33 (1979) 17-28. Απ. 326: B. Marzullo, *Philologus* 119 (1975) 27-38.

ΙΒΥΚΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε στο Ρήγιο, αλλά άφησε την Δύση για την αυλή του Πολυκράτη, τυράννου της Σάμου το 533-522 (η χρονολόγηση της άφιξής του το 564-561 από την Σούδα κανονικά απορρίπτεται εξαιτίας της ασυμφωνίας της με τον Ηρόδοτο 3.39). Άγνωστη η ημερομηνία θανάτου του· θάφτηκε στο Ρήγιο. Πηγές (βλ. Edmonds *Lyra Graeca* II (Loeb 1924)· Σούδα (βιογραφία)· Ευσεβ. *Χρον. Ολ.* 59.3 (χρονολόγηση)· Διογεν. *Παροιμ.* 1.207 (η ιστορία για το ότι ο Ίβυκος μπορούσε να είχε γίνει τύραννος στο Ρήγιο, αν δεν είχε φύγει)· *Παλ. Ανθ.* 7.714 (ταφή).

ΕΡΓΑ

Επτά βιβλία με ποίηση στην αλεξανδρινή έκδοση. Η αφηγηματική ποίησή του, σχεδόν ολοκληρωτικά χαμένη, πραγματευόταν επικά θέματα όπως τις περιπέτειες του Ηρακλή, του Μελέαγρου και των Αργοναυτών, τον Τρωικό πόλεμο και τα επακόλουθά του. Για την επικράτηση των ερωτικών θεμάτων στα ποιήματά του βλ. Κικ. *Tusc.* 4.71.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. D. E. Gerber, *C.W.* 61 (1967/8) 328, 70 (1976/7) 117-19, 81 (1988) 421-22).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: D. L. Page, *PMG* 144-69· F. Mosino (Reggio Calabria 1966)· D. L. Page, *Lyrica Graeca selecta* (OCT, 1968)

134-45· του ίδιου, *SLG* 44-73. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Επιλεγμένα αποσπάσματα: D. A. Campbell, *Greek lyric poetry* (London 1967: ανατύπ. Bristol 1982)· D. E. Gerber, *Euterpe* (Amsterdam 1970).

ΜΕΛΕΤΕΣ: D. L. Page, 'Ibycus' poem in honour of Polycrates', *Aegyptus* 31 (1951) 158-72· C. M. Bowra, *Greek lyric poetry*, 2η έκδ. (Oxford 1961) 241-67· J. P. Barron, 'The sixth-century tyranny at Samos', *C.Q.* 14 (1964)· F. Sisti, 'L' ode a Policrate' *Q.U.C.C.* 4 (1967) 59-79· J. P. Barron, 'Ibycus to Polycrates', *B.I.C.S.* 16 (1969) 119-49· M. L. West, 'Melica', *C.Q.* 20 (1970) 206-9· M. Robertson, 'Ibycus: Polycrates, Troilus, Polyxena', *B.I.C.S.* 17(1970) 11-15.

ΑΝΑΚΡΕΩΝ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 570 π.Χ. στην Τέω στην Μικρά Ασία. Μετά την περσική επίθεση στις ελληνικές παράκτιες πόλεις αναχώρησε με τους κατοίκους της Τέω στην Θράκη, όπου ίδρυσαν τα Άβδηρα στα 540 περίπου. Προσκλήθηκε στην αυλή του Πολυκράτη της Σάμου (κυβέρνησε γύρω στα 533-522), μετά το θάνατο του οποίου ο γιος του Πεισίστρατου Ίππαρχος τον έφερε στην Αθήνα. Μετά την δολοφονία του Ίππαρχου στα 514 παρέμεινε στην Αθήνα ή πήγε στη Θεσσαλία (πβ. απ. 107, 108D). Αν πράγματι πήγε στη Θεσσαλία, επέστρεψε πάντως στην Αθήνα και ίσως πέρασε εκεί πολλά από τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Πέθανε γύρω στα 485 π.Χ. Πηγές (βλ. Edmonds *Lyra Graeca* II (Loeb 1924), Σούδα (Βιογραφία)· Ευσέβιος *Χρον. Ολ.* 61.1, Ψευδ. - Λουκιανός *Μακρ.* 26, σχόλια στον Αισχ. *Προμ. Δ.* 128 (χρονολόγηση)· Ιμέριος *Λόγ.* 28.2, 29.24 Colonna, Στράβων 14.1.16, Αιλ. *Ποικ. Ιστ.* 9.4, 12.25, Παυσ. 1.2.3, Ηρόδοτ. 3.121 (σύνδεσμος με Πολυκράτη)· Ψευδο-Πλάτων *Ίππαρχ.* 228b-c, Πλάτων *Χαρμ.* 157e, Ιμέριος *Λογ.* 39.11 Colonna (δραστηριότητα στην Αθήνα).

ΕΡΓΑ

Λίγα μόνο ολόκληρα ποιήματα σώζονται. Το έργο του Ανακρέοντα εκδόθηκε από τον Αρίσταρχο (Ηφαιστίων σ. 68.22,74.11-14 Consbruch), ίσως σε πέντε βιβλία καταταγμένα βάσει του μέτρου: βλ. τον Κριναγόρα, *Παλ. Ανθ.* 9.239. Τα περισσότερα από τα ποιήματα και τα αποσπάσματα που σώζονται είναι σε λυρικά μέτρα, ιδίως ανακρεόντεια και γλυκώνεια σε συνδυασμό με φερεκράτεια, αλλά έγραψε και ελεγειακούς στίχους (μερικοί σώζονται στην *Παλ. Ανθ.*) και ιαμβικούς (το 388 είναι το πιο σημαντικό σωζόμενο δείγμα). Ίσως έγραψε και παρθένεια (βλ. Page, *PMG* 500-1).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. D. E. Gerber, *C.W.* 61 (1967/8) 323-4, 70 (1976/7) 119-22, 81 (1988) 422-26).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: B. Gentili (Roma 1968)· D. L. Page, *PMG* 172-235· του ίδιου, *Lyrica Craeca selecta* (OCT, 1968) 148-66· του ίδιου, *SLG* 103-4. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Επιλεγμένα αποσπάσματα: D.A.Campbell, *Greek lyric poetry* (London 1967: ανατύπ. Bristol 1982)· D. E. Gerber, *Euterpe* (Amsterdam 1970).

ΣΚΟΛΙΑ

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ: K. Latte, Gnomon (βιβλιογραφία του *Ox. Pap.* XXII, εκδ. Lobel και Roberts)· B. Gentili, 'I nuovi frammenti papiracei di Anacreonte', *Maia* 8 (1956) 181-96· D.L.Page, *C.R.* 9 (1959) 234-7 (βιβλιοκρισία της έκδοσης του Gentili)· C.M. Bowra, *Greek lyric poetry*, 2η έκδ. (Oxford 1961) 268-307· M.H. da Rocha Pereira, 'Anakreon', *Das Altertum* 12 (1966) 84-96· M. Treu, *RE* συμπλ. XI (1968) 30-7· M. L. West, 'Melica', *C.Q.* 20 (1970) 209-10· G. M. Kirkwood, *Early Greek monody* (Ithaca/London 1974) 150-77. (2) ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ: Απ. 348: D. Page στο *Studi in onore di L. Castiglioni* (Firenze 1960) 661-7. Απ. 358: L. Woodbury, *T.A.Ph.A.* 109 (1979) 277-87 με βιβλιογραφία. Απ. 388: W. J. Slater, *Phoenix* 32 (1978) 185-94.

ΣΧΟΛΙΑ

Μια συλλογή από είκοσι πέντε 'αττικά σκόλια' (συμποτικά τραγούδια) σώζονται από τον Αθήναιο 15.693f-695f. Στην πλειονότητά τους ολοκληρώθηκαν αργά στον 6ο ή νωρίς στον 5ο αι. σε τετράστιχες στροφές σε αιολικό ρυθμό. Ο Αθήναιος αναφέρει σαν συγγραφείς σκολίων τους Αλκαίο, Ανακρέοντα και Πράξιλλα. Βλ. επίσης σχόλια στον Αρ. *Σφήκες* 1216 κε.· σχόλια στον Πλάτ. *Γοργ.* 451e· Πλούτ. *Ζητήμ. συμπ.* 1.1.5.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: D. L. Page, *PMG* 472-8· του ίδιου, *Lyrica Graeca selecta* (OCT, 1968) 238-45. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Επιλογή στον D. A. Campbell, *Greek lyric poetry* (London 1967: ανατυπ. Bristol 1982).

ΜΕΛΕΤΕΣ: R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion* (Giessen 1893) 3-44· C. M. Bowra, *Greek lyric poetry*, 2η έκδ. (Oxford 1961) 373-97· A. J. Podlecki, 'The political significance of the Athenian 'Tyrannicide'-Cult', *Historia* 15 (1966) 129-41.

Η ΧΟΡΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ ΣΤΟΝ ΠΕΜΠΤΟ ΑΙΩΝΑ

(για τα *Γενικά έργα* βλ. σ. 954-5)

ΣΙΜΩΝΙΔΗΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε το 557/6 π.Χ. στην Ιουλίδα της Κέας. Προσκλήθηκε από τον Ίππαρχο στην Αθήνα πριν από το 514. Πήρε παραγγελία από τους Σκοπάδες στη Θεσσαλία και επέζησε από την κατάρρευση των ανακτόρων τους στα 514. Η εποχή της ακμής του ήταν η δεκαετία του 490 στην Αθήνα· νίκησε τον Αισχύλο σε ένα διαγωνισμό επιγράμματος για τους πεσόντες στον Μαραθώνα. Προσκλήθηκε στις Συρακούσες γύρω στο 476 και μεσολάβησε μεταξύ του Ιέρωνα, οικοδεσπότη του, και του Ακραγαντίνου Θήρωνα. Πέθανε στη Σικελία και θάφτηκε στον Ακράγαντα το 468. Ευρετής μιας μνημονικής τεχνικής. Πηγές: απ. 77 D, Στράβ. 10.486, Σούδα (γέννηση και περιβάλλον)· απ. 88. D, Ψ.-Πλάτ., *Ίππαρχ.* 228c, *Βίος Αισχ.* 4, Πλούτ. *Θεμ.* 5, Κικ. *Fin.* 2.32.104 (Αθήνα)· Καλλ. απ. 71, Κικ. *De or.* 2.86.353, σχόλια στον Θεόκρ. *Ειδ.* 16.36 κε., Σιμων. απ. 510 P (Θεσσαλία)· Ψευδ.-Πλάτ., *Επιστ.*

2.311a, Αθήν. 14.656d, Αιλ. *Ποικ. Ιστ.* 9.1, Τίμαιος στα σχόλια στον Πίνδ. *Ολ.* 2. 29d (Σικελία)· Κικ. *De or.* 2.87.357 (μνημοτεχνική)· *Πάρ. Μάρμ.* 73 (θάνατος). Βλ. J. M. Edmonds, *Lyra Graeca* II (Loeb, 1924) 246-73.

ΕΡΓΑ

(1) ΛΥΡΙΚΑ: Ύμνοι, παιάνες, διθύραμβοι (το απ. 79D μνημονεύει πενήντα έξι νίκες του), εγκώμια, επινίκια, θρήνοι (ιδιαίτερα φημισμένος· βλ. Κοϊντ. 10.1.64, Κάτ. 38.8), σκόλια (συμποτικά τραγούδια). Δεν σώζεται κανένα ολόκληρο έργο του, και μόνο δύο αποσπάσματα ξεπερνούν τους είκοσι πέντε στίχους (542-3 *PMG*) (2) ΕΛΕΓΕΙΕΣ ΚΑΙ ΕΠΙΓΡΑΜΜΑΤΑ, πολλά αμφίβολης γνησιότητας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. (1949-68) P.A. Bernardini, *Q.U.C.C.* 8 (1969) 140-68· (1952-75) D. E. Gerber, *C.W.* 61 (1967/8) 328-9, 70 (1976/7) 122-5, 81 (1988) 426-29).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: B. Gentili (Roma 1958)· *PMG* 238-323 (τα λυρικά αποσπάσματα μόνο). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: D. A. Campbell, *Greek lyric poetry* (London 1967: ανατύπ. Bristol 1982: επιλογή).

ΜΕΛΕΤΕΣ: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Sappho und Simonides* (Berlin 1913) 137-209· D. L. Page, 'Simonidea', *J.H.S.* 71 (1951) 133-42· A. W. H. Adkins, *Merit and responsibility: a study in Greek values* (Oxford 1960) 165-6, 196-7, 355-9· C. M. Bowra, *Greek lyric poetry*, 2η εκδ. (Oxford 1961) 308-72· B. Gentili, 'Studi su Simonide', *Maia* 16 (1964) 278-306· M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* (Paris 1967) 105-23· P. E. Easterling, 'Alcman 58 and Simonides 37', *P.C.Ph.S. n.s.* 20 (1974) 37-43· H. Fränkel, *Early Greek poetry and philosophy* (New York/London 1975) 303-24· J. Svenbro, *La parole et le marbre* (Lund 1976) 141-72.

ΠΙΝΔΑΡΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε το 522 ή το 518 π.Χ. στις Κυνός Κεφαλές στη Βοιωτία· μέλος της αριστοκρατικής γενιάς των Αιγειδών. Εκπαιδεύτηκε στην Αθήνα (δάσκαλός του ο Λάσος από την Ερμιόνη)· εκεί κέρδισε διθυραμβική νίκη στα 497/6. Από νωρίς εξασφάλισε παραγγελίες για αριστοκρατικές οικογένειες της Θεσσαλίας (*Πυθ.* 10, 498), της Σικελίας (*Πυθ.* 6 και 12, 490) και της Αθήνας (*Πυθ.* 7, 486). Του επιβλήθηκε πρόστιμο από τις Θήβες επειδή σύνθεσε διθύραμβο για την Αθήνα τον καιρό των Περσικών πολέμων. Επισκέφτηκε τις αυλές του Ιέρωνα στις Συρακούσες και του Θήρωνα στον Ακράγαντα το 476. Πέθανε στο Άργος σε κάποιο διάστημα ύστερα από το 446 (το τελευταίο χρονολογημένο ποίημά του είναι ο *Πυθ.* 8), ίσως στα 438. Πηγές: απ. 183 Bo = 193 Sn, *Πυθ.* 5.75 κε. με σχόλια στον οικείο τόπο, Σούδα (γέννηση και καταγωγή)· *Βίος Αμβρ.* σ. 1.11 κε. (εκπαίδευση)· *P. Oxy.* 2438.9 κε. (νίκη· απ. 64 Bo = 76 Sn, *Βίος Αμβρ.* σ. 1.15 κε., Ισοκ. *Π. Αντιδ.* 166, Παυσ. 1.8.4 (πρόστιμο)· *Ολ.* 1-3 (Σικελία)· *Βίος Μητρ.* σ. 9.21 (θάνατος· πβ. *Βίος Θωμ.* σ. 7.11 κε.,

P.Oxy. 243.6 κε.). Αρχαίοι *Βίοι* (Αμβροσιανός, του Θωμά Μαγίστρου, Έμμετρος) στην έκδοση των σχολίων του Drachmann (βλ. παρακάτω) I 1-11· βλ. M. Lefkowitz, *The lives of Greek poets* (London 1981) κεφ. 6.

ΕΡΓΑ

(1) ΣΩΖΟΜΕΝΑ: Τέσσερα βιβλία με επινίκιες *Ωδές*: *Ολυμπιόνικοι* (14), *Πυθιόνικοι* (12), *Νεμεόνικοι* (11), *Ισθμιόνικοι* (8: ημιτελές). Ο *Πυθ.* 3 και ο *Νεμ.* 11 δεν είναι επινίκια. Ο *Ολ.* 5 ίσως είναι νόθος. (2) ΧΑΜΕΝΑ Ή ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΑ: Ένα βιβλίο για κάθε είδος αντίστοιχα με εγκώμια, ύμνους, παιάνες, θρήνους· δύο βιβλία για κάθε είδος αντίστοιχα με διθυράμβους, υπορχήματα (χορευτικά τραγούδια), προσόδια (λιτανευτικά)· τρία βιβλία με παρθένεια.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. D. E. Gerber, *A bibliography to Pindar, 1513-1966, A.Ph.A.* monographs XXVIII (1969)· M. Rico, *Ensayo de bibliografia pindarica,* Manueles y anejos de *Emerita* XXIV (Madrid 1969)· E. Thummer, *A.A.H.G.* 11 (1958) 65-88· 19 (1966) 289-322· 27 (1974) 1-34· (1967-75) D. E. Gerber, *C.W.* 70 (1976/7) 132-57, 81 (1988) 439-79).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: C. M. Bowra, 2η έκδ. (OCT, 1947). A. Turyn, 2η έκδ. (Oxford 1952)· B. Snell, 10η έκδ. αναθ. απο τον H. Maehler (BT, 1971-5). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: (1) Ολόκληρο το έργο του. A. Boeckh (σχολιασμός των *Νεμ.* και *Ισθ.* από τον L. Dissen), 2 τόμοι σε 4 (Leipzig 1811-21: με λατινική μτφρ.: ο τόμος II 2 ανατυπ. Hildesheim 1963)· L. R. Farnell, 3 τόμοι (London 1930-2: με μτφρ.). (2) Μεμονωμένα έργα. *Ολ.* και *Πυθ.*: B. L. Gildersleeve, 2η έκδ. (New York 1890: ανατυπ. Amsterdam 1965). *Νεμ.*: J. B. Bury (London/ New York 1890). *Ισθ.*: E. Thummer, 2 τόμοι (Heidelberg 1968-9: με γερμανική μτφρ.) (3) Επιλογές. G. Kirkwood, *A.Ph.A.* Textbook series (Chico, Calif. 1982)· C.Carey, *A commentary on five odes of Pindar* (New York 1981). *Σχόλια*. A. B. Drachmann, 3 τόμοι (BT, 1903-27: ανατυπ. Amsterdam 1964).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Pindaros* (Berlin 1922)· W. Schadewaldt, *Der Aufbau des pindarischen Epinikion* (Halle 1928)· G. Norwood, *Pindar* (Berkeley/Los Angeles 1945)· F. Schwenn, 'Pindaros', *RE* XX. 2 (1950) 1606-97· J. Duchemin, *Pindare, poète et prophète* (Paris 1955)· E. L. Bundy, *Studia Pindarica* (Berkeley/Los Angeles 1962)· C. M. Bowra, *Pindar* (Oxford 1964)· A. Köhnken, *Die Funktion des Mythos bei Pindar* (Berlin/New York 1971)· J. Peron, *Les images maritimes de Pindare* (Paris 1974)· H. Fränkel, *Early Greek poetry and philosophy,* μτφρ. M. Hadas και J. Willis (New York/ London 1975)· K. Crotty, *Song and action: the victory odes of Pindar* (Baltimore/London 1982). (2) ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΕΡΓΑ: R. W. B. Burton, *Pindar's Pythian Odes* (Oxford 1962)· D. C. Young, *Three odes of Pindar, Mnemosyne* συμπλ. IX (1968: *Πυθ.* 3, 11, *Ολ.* 7)· του ίδιου, *Pindar Isthmian 7, Myth and example, Mnemosyne* συμπλ. XV (1971)· C. Carey, 'Three myths in Pindar: *Νεμ.* 4, *Ολ.* 9, Νεμ. 3', *Eranos* 78 (1980) 143-62. (3) ΜΙΚΤΑ: (εκδ.)

W. C. Calder και J. Stern, *Pindaros und Bakchylides*, Wege der Forschung CXXXIV (Darmstadt 1970). (4) ΧΦΦ: A. Turyn, *De codicibus Pindaricis* (Cracow 1932)· J. Irigoin, *Histoire du texte de Pindare* (Paris 1952).

ΛΕΞΙΚΟ: W. J. Slater (Berlin 1969).

ΒΑΚΧΥΛΙΔΗΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 510 π.Χ. στη Ιουλίδα της Κέας· ανεψιός του Σιμωνίδη, σύγχρονος και ανταγωνιστής του Πινδάρου. Η πρώιμη δραστηριότητά του είναι άγνωστη. Προσκλήθηκε από τον Ιέρωνα στις Συρακούσες στα μέσα της δεκαετίας του 470 και ύμνησε την νίκη του οικοδεσπότη του στα Ολύμπια του 460 (*Ωδή* 3). Εξορίστηκε από την Κέα στην Πελοπόννησο, ίσως στην δεκαετία του 460 (πιθανή χρονολογία της *Ωδής* 9 και του *Διθ.* 20). Σύνθεσε τις *Ωδές* 1 και 2 ανάμεσα στα 464 και 454 και το 452 τις 6 και 7 (τα τελευταία χρονολογημένα ποιήματα). Πέθανε γύρω στα 450 (παρά τον Ευσέβ. *Χρον. Ολ.* 87.2., 82.2 (ημερομηνίες και πρόγονοι)· Αιλ. *Ποικ. Ιστ.* 4.15 (Σικελία)· Πλούτ. *Περί εξορ.* 14.605c-d (εξορία)· σχόλια στον Πίνδ.· πβ. 'Λογγίνο', *Περί ύψ.* 33.5)· *IG*² XII 5 608 = Dittenberger *SIG*³ 1057· *P. Oxy.* 222 (χρονολογημένα ποιήματα). Βλ. J. M. Edmonds, *Lyra Graeca* III (Loeb, 1927) 80-6· A. Severyns, *Bacchylide. Essai biographique* (Liège/Paris 1933).

ΕΡΓΑ

(1) ΣΩΖΟΜΕΝΑ: Σημαντικά παπυρικά αποσπάσματα των *Επινικίων* και των *Διθυράμβων*, αρκετά από 100 μέχρι 200 στίχους εκτενή και ουσιαστικά πλήρη· δύο αφιερωτικά επιγράμματα (*Παλ. Ανθ.* 6.53 και 313). Τρία ποιήματα (13,5,4) υμνούν τις ίδιες νίκες όπως και οι ωδές του Πινδάρου (*Νεμ.* 5, 485 ή 483· *Ολ.* 1, 476, *Πυθ.* 1, 470). (2) ΧΑΜΕΝΑ: Ύμνοι, παιάνες, προσόδια, παρθένεια (Ψευδ.-Πλούτ. *Περί μουσ.* 17.1136f), υπορχήματα, εγκώμια, ερωτικά.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Για το 1952-75 βλ. D. E. Gerber, *C.W.* 61 (1967/8) 384-6, 70 (1976/7) 125-30, 81 (1988) 429-34).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: B. Snell, 10η έκδ. αναθ. από τον H. Maehler (BT, 1970: με βιβλιογραφία και ευρετήριο λέξεων). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: F. G. Kenyon (London 1897)· R. C. Jebb (Cambridge 1905)· D. A. Campbell, *Greek lyric poetry* (London 1967: ανατύπ. Bristol 1982: επιλογή)· H. Maehler, με γερμανική μτφρ. (Leiden 1982).

ΜΕΛΕΤΕΣ: A. Körte, 'Bacchylidea', *Hermes* 53 (1918) 113-47· του ίδιου, 'Bakchylides', *RE* συμπλ. IV (1924) 58-67· B. Gentili, *Bacchilide. Studi* (Urbino 1958)· A. Parry, 'Εισαγωγή' στον Fagles, Bacchylides *Complete Poems* New Haven 1961· G. M. Kirkwood, 'The narrative art of Bacchylides', στον (εκδ.) L. Wallach, *The classical tradition: literary and historical studies in honor of Harry Caplan* (Ithaca, N.Y. 1966) 98-114· (εκδ.) W. M. Calder

και J. Stern, *Pindaros und Bakchylides,* Wege der Forschung CXXXIV (Darmstadt 1970)· M. Lefkowitz, *The victory ode* (Park Ridge, N.J. 1976)· C. Segal, 'Bacchylides reconsidered: epithets and the dynamics of lyric narrative', *Q.U.C.C.* 22 (1976) 99-130· J. Péron, 'Les mythes de Crésus et Méléagre dans les Odes III et V de Bacchylide', *R.E.G.* 91 (1978) 307-39· C. Segal, 'The myth of Bacchylides 17: heroic quest and heroic identity', *Eranos* 77 (1979) 23-37).

ΚΟΡΙΝΝΑ

ΒΙΟΣ

Σύμφωνα με την Σούδα ήταν μαθήτρια της Μυρτίδας και σύγχρονη του Πινδάρου, τον οποίο νίκησε πέντε φορές· γεννήθηκε στις Θήβες ή στην Τανάγρα. Η χρονολογία του 5ου αι. αμφισβητείται πολύ: δεν μνημονεύεται πριν το δεύτερο μισό του 1ου αι. π.Χ. (Αντίπατρος ο Θεσσαλονικέας, *Παλ. Ανθ.* 9.26) ούτε και στον αλεξανδρινό κανόνα των λυρικών ποιητών· μεταγενέστεροι συγγραφείς και σχόλια την προσθέτουν σαν δέκατη. Για τον Προπέρτιο (2. 3.19-21) είναι η antiqua Corinna, αόριστα συνδεδεμένη με την Σαπφώ· αλλά ο Στάτιος (*Silv.* 5.3,156-8) την συνδέει με τον Καλλίμαχο και τον Λυκόφρονα (αν και με τον Σώφρονα επίσης): tenuisque arcana Corinnae. Στο απ. 664a *PMG* κριτικάρει την Μυρτίδα επειδή συναγωνίστηκε με τον Πίνδαρο, αλλά αυτό δεν σημαίνει αναγκαστικά ότι ήταν σύγχρονη με έναν απ' τους δύο. Η ορθογραφία του εκτενέστερου αποσπάσματος, του παπύρου του Βερολίνου (654 *PMG*· βλ. στα *Έργα*) ανήκει στα τέλη του 3ου αι. π.Χ. Είτε η Κόριννα έγραψε τα ποιήματά της τότε είτε διαφορετικά, αν τα έγραψε στον 5ο αι., μεταγράφηκαν τότε στην γραφή της εποχής. Πηγές: σύντομη βιογραφία στη Σούδα· απ. 655.3 *PMG,* Παυσ. 9. 22.3, Αιλ. *Ποικ. Ιστ.* 13.25, Πλούτ. *Glor. Athen.* 4.347 κε.) σχόλια στον *Αρ. Αχ.* 720 (Ταναγραία πολίτισσα, σχέσεις της με τον Πίνδαρο)· σχόλια στον Πίνδ. *προοίμ.* 1.11.20 κε. Drachmann, Τζέτζης, *Πρόλ. στον Λυκόφρονα.* σ. 2.3 κε. Scheer, *CGF,* 35.19.22 (προστέθηκε στον κανόνα των λυρικών ποιητών).

ΕΡΓΑ

Πέντε βιβλία (Σούδα), που πιθανώς ονομάζονταν *Fεροῖα* 'ιστορίες' ή 'διηγήσεις' (πβ. D. L. Clayman, *C.Q.* 28 (1978) 396 κε.): απ. 655.ii,656,657 *PMG.* Οι τίτλοι των άλλων έργων σε μυθικά θέματα, κυρίως βοιωτικά συμπεριλαμβάνουν τους *Επτά επί Θήβας, Ιόλαο,* ίσως *Ορέστη* (690 *PMG*). Τα κύρια κείμενα: 654 *PMG* (P. Berol 284): δύο μεγάλα αφηγηματικά αποσπάσματα, ένα για τον συναγωνισμό στο τραγούδι μεταξύ του Ελικώνα και του Κιθαιρώνα, και το άλλο για τις κόρες του Ασωπού· 655 *PMG* (*P. Oxy.* 2370): κάπου είκοσι στίχοι, ίσως από τα *Fεροῖα* (στίχος 2), μια πρωτοπρόσωπη περιγραφή της ποίησής της. Διάλεκτος: η τεχνητή λογοτεχνική γλώσσα, συνηθισμένη στην ελληνική λυρική ποίηση, αλλά με πρόσμιξη του τοπικού βοιωτικού ιδιώματος. Μέτρα: Χοριαμβικό δίμετρο, γλυκώνειοι, φερεκράτειοι, μάλλον απλού τύπου, πιό πολύ μάλλον χαρακτηριστικά του ελληνιστικού παρά του αρχαϊκού ύφους: βλ. Page στις *Σχολιασμένες εκδόσεις* παρακάτω, 61 κε., 87 κε. Σχετικά μέ άλλες ενδείξεις για πιθανή μεταγενέστερη χρονολόγηση στην προσωδία βλ. E. Lobel, *Hermes* (1930) 362 κε.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. D. E. Gerber, *C.W.* 61 (1967/8) 329-30, 70 (1976/7) 130, 81(1988) 434-36).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: *PMG*. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: D. L. Page (London 1953: ανατύπ. 1963)· D. A. Campbell, *Greek lyric poetry* (London 1967: ανατύπ. Bristol 1982) 103-6 και 408-13· D. E. Gerber, Euterpe (Amsterdam 1970) 391-400).

ΜΕΛΕΤΕΣ: U. von Wilamowitz- Moellendorff, *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker, Abh. Göttingen* phil-hist. Klasse 4.3 (1900) 21-3· P. Maas, *RE* XI.2 (1922) 1393-7· E. Lobel, 'Corinna', *Hermes* 65 (1930) 356-65· C.M. Bowra, 'The daughters of Asopus', *Problems in Greek poetry* (Oxford 1953) 54-65· D.L. Page, *Corinna* (London 1953: ανατύπ. 1963)· A.E Harvey, 'A note on the Berlin papyrus of Corinna', *C.Q* 5(1955) 176-80· G. M. Bolling, 'Notes on Corinna', *A.J.Ph.* 77 (1956) 282-7· K. Latte, 'Die Lebenszeit der Korinna' *Eranos* 54 (1956) 57-67· P. Guillon, 'Corinne et les oracles béotiens: la consultation d' Asopus', *B.C.H.* 82 (1958) 47-60· του ίδιου, 'À propos de Corinne', *Annales de la Faculté de Lettres d' Aix* 33 (1959) 155-68· C.M. Bowra, *Pindar* (Oxford 1964) 279-81· Lesky 178-80· M. L. West, 'Corinna', *C.Q.* 20 (1970) 277-87· A. Allen και J. Frel, 'A date for Corinna', *C.J.* 68 (1972) 26-30· G. M. Kirkwood, *Early Greek monody* (Ithaca, N.Y./London 1974) 185-93, 278-80· C.P. Segal, 'Pebbles in golden urns: the date and style of Corinna', *Eranos* 73 (1975) 1-8· D. L. Clayman, 'The meaning of Corinna's *Ϝεροῖα*', *C.Q.* 28 (1978) 396-7· J. Ebert, 'Zu Korinnas Gedicht vom Wettstreit zwischen Helikon und Kithairon' *Z.P.E.* 30 (1978) 5-12.

ΠΡΩΙΜΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ

ΓΕΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

Το καθιερωμένο κείμενο όλων των συγγραφέων που συζητούνται σ'αυτό το κεφάλαιο και η αρίθμηση των αποσπασμάτων είναι των DK = H. Diels και W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker* I-II, 6η έκδ. (Berlin 1951-2) και μεταγενέστερες εκδόσεις· η έκδοση αυτή περιλαμβάνει γερμανική μτφρ. και εκτεταμένες μαρτυρίες. Ο τόμος III είναι ένα περιεκτικό ευρετήριο λέξεων. Τα αποσπάσματα αυτής της έκδοσης μεταφράστηκαν στα αγγλικά από την K. Freeman, *Ancilla to the Pre-Socratic philosophers* (Oxford 1956).

ΜΕΛΕΤΕΣ

(1) Βιβλία που περιλαμβάνουν γενικές αποτιμήσεις ή περιεκτικές μελέτες για τους συγγραφείς που συζητούνται σ'αυτό το κεφάλαιο.

Barnes, J., *The Presocratic philosophers,* 2 τόμοι (London 1979)
Burnet, J., *Early Greek philosophy,* 4η έκδ. (London 1930)
Gigon, O., *Der Ursprung der griechischen Philosophie,* 2η έκδ. (Basel /Stuttgart 1968)
Guthrie I (Cambridge 1962 : Ξενοφάνης και Ηράκλειτος)· II (Cambridge 1965: Παρμενίδης ως τον Δημόκριτο)
Hussey, E., *The Presocratics* (London 1972)
Kirk, G. S., Raven, J. E., και Schofield, M. *The Presocratic Philosophers,* 2η έκδ. (Cambridge 1983: περιλαμβάνει τα κυριότερα κείμενα και μτφρ.)
Zeller, E., *Die Philosophie der Griechen* I 1, 7η έκδ. (Leipzig 1923: Ξενοφάνης και Παρμενίδης)· I 2, 6η έκδ. αναθ. από τον W. Nestle (Leipzig 1920: Ηράκλειτος ως τον Δημόκριτο).

του ίδιου και του Mondolfo, R., *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico* I 3, *Gli Eleati*, εκδ. G. Reale (Firenze 1967)· I 4, *Eraclito*, εκδ. R. Mondolfo (Firenze 1961)· I 5, *Empedocle, Atomisti, Anassagora*, εκδ. A. Capizzi (Firenze 1969)

(2) Βιβλία που περιλαμβάνουν εξειδικευμένες συζητήσεις για όλους ή τους περισσότερους συγγραφείς. Allen, R.E και Furley, D. J. (εκδ.), *Studies in Presocratic philosophy*, 2 τόμοι (London 1970-5)

Fränkel, H., *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, 2η έκδ. (München 1960)

Hölscher, U., *Anfängliches Fragen* (Göttingen 1968)

Mourelatos, A.P.D. (εκδ.), *The Pre-Socratics* (New York 1974)

(3) Μελέτες που πραγματεύονται το πλαίσιο και βιβλία που πραγματεύονται ιδιαίτερες πλευρές του θέματος.

Cornford, F.M., *Principium sapientiae* (Cambridge 1952)

Dodds, E.R., *The Greeks and the irrational* (Berkeley/Los Angeles 1951)

Fränkel, H., *Early Greek poetry and philosophy*, μτφρ. M. Hadas και J. Willis (New York/ London 1975)

Jaeger, W., *The theology of the early Greek philosophers* (Oxford 1947)

Kahn, C. H., *Anaximander and the origins of Greek cosmology* (New York 1960)

του ίδιου, *The verb 'Be' in ancient Greek* (Dordrecht 1973)

Lloyd, G. E. R., *Early Greek science from Thales to Aristotle* (London 1970)

του ίδιου, *Polarity and analogy: Two types of argumentation in early Greek thought* (Cambridge 1966)

Lloyd-Jones, H., *The justice of Zeus* (Berkeley/Los Angeles 1971)

Nilsson, M.P., *A history of Greek religion* 2η έκδ., μτφρ. του F. J. Fielden (New York 1964)

Snell, B., *The discovery of the mind: the Greek origins of European thought*, μτφρ. T. G. Rosenmeyer (Oxford 1953)

West, M. L., *Early Greek philosophy and the Orient* (Oxford 1971)

ΞΕΝΟΦΑΝΗΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 570 π.Χ., γιος του Δεξίου ή Ορθομένη, στην Κολοφώνα της ιωνικής ηπειρωτικής χώρας. Μετά την κατάκτηση της Λυδίας από τον Κύρο στα 545 έζησε πλανόδια ζωή σε διάφορες πόλεις, ανάμεσα στις οποίες η Ζάγκλη και η Κατάνη στην Σικελία, για τουλάχιστον άλλα έξήντα επτά χρόνια. Στην αρχαιότητα θεωρήθηκε ιδρυτής της ελεατικής φιλοσοφίας και δάσκαλος του Παρμενίδη. Πέθανε γύρω στα 470 π.Χ. πηγές: απ. 1-3, 8· Διογ. Λαέρτ. 9.18-21· Κλήμ. Αλεξ. *Στρωμ.* 1.64· Πλάτ. *Σοφ.* 242b· Αριστ. *Μεταφ.* A5, 968b 18· άλλες στους DK 21A.

ΕΡΓΑ

Σώζονται κάπου 120 στίχοι του. Πάνω απ' τους μισούς είναι ελεγειακοί και ένα ποίημα (απ. 1) ίσως είναι πλήρες. Οι άλλοι, εκτός από ένα ιαμβικό τρίμετρο (απ. 1), είναι εξάμετροι. Μερικοί απ' αυτούς παρατίθενται από τους *Σίλλους* (στίχους που αλληθωρίζουν) ή *Παρωδίες*, και ως την όψιμη αρχαιότητα τουλάχιστον πέντε βιβλία με *Σίλλους* πιστώθηκαν σ' αυτόν (απ. 21a)· Ο Πρόκλος λέει ότι κατευθύνονταν 'εναντίον όλων των φιλοσόφων και των

ποιητών' (DK 21A 22· πβ. Διογ. Λαερτ. 9.18). Ίσως και οι άλλοι σωζόμενοι στίχοι προέρχονται απ' αυτό το έργο, αν και ορισμένα αποσπάσματα ενδεχομένως ανήκουν σ' ένα ποίημα που στην ελληνιστική περίοδο τιτλοφορήθηκε *Περί φύσεως* (για την άποψη αυτή βλ. H. Diels, *A.G.Ph.* 1897, 530-5 και K. Deichgräber, *Rh.M.* 87 (1938) 1-31· εναντίον της, στα *Γενικά έργα* (1) και (3) για την 'Πρώιμη Ελληνική Φιλοσοφία', Burnet 115 κε. και Jaeger 40, σημ. 11, 210). Λέγεται επίσης ότι ο Ξενοφάνης έχει γράψει 2.000 στίχους για την ίδρυση της Κολοφώνας και της Ελέας (Διογ. Λαερτ. 9.20). Οι απόψεις που αποδίδονται στον Ξενοφάνη από τον συγγραφέα του *Περί Μελίσσου, Ξενοφάνους, Γοργίου* (στο αριστοτελικό corpus) συντάχθηκαν πιθανώς στον 1ο αι. π.Χ. και γενικά αμφισβητούνται σαν πηγή.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Για το 1957-70 βλ. J. Wiesner, *A.A.H.G.* 30 (1972) 1-15.)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: Diehl I, 3η έκδ. (1954) 63-74· *IEG* II 163-70· J. M. Edmonds, *Elegy and iambus I* (Loeb, 1931) 182-215. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: M. Untersteiner (Firenze 1955: με ιταλική μτφρ.).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ: C. M. Bowra, *Early Greek elegists* (London 1938) 105-36. K. von Fritz, *RE* IXA. 2 (1967) 1541-62, (2) ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟ ΕΞΕΙΔΙΚΕΥΜΕΝΕΣ: C. M. Bowra, 'Xenophanes on songs at feasts', στο *Problems in Greek poetry* (London 1953) 1-14 και 'Xenophanes and the Olympic games', στο ίδιο έργο 15-37· J. Defradas, 'Le banquet de Xénophane', *R.E.G.* 75 (1962) 344-65· E. Heitsch, 'Das Wissen des Xenophanes', *Rh.M.* 109 (1966) 193-235· P. Steinmetz, 'Xenophanes-Studien', αυτόθι 13-73· D. Babut, 'Xénophane critique des poètes', *A.C.* 43 (1974) 83-117. Βλ. επίσης τα *Γενικά έργα* για την 'Πρώϊμη Ελληνική Φιλοσοφία'.

ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ

ΒΙΟΣ

Γιος του Πύρητα, γεννήθηκε γύρω στο 515 π.Χ. στην Ελέα της νότιας Ιταλίας. Ήταν πιθανώς εύπορος ευγενικής καταγωγής που στα νιάτα του είχε κάποιο σύνδεσμο με τον Ξενοφάνη και με τον Αμεινία, έναν Πυθαγόρειο, προς τιμήν του οποίου έκτισε ένα ιερό. Λέγεται πως ανέπτυξε νομοθετική δραστηριότητα για την Ελέα (Σπεύσιππος απ. 1). Πέθανε το 449-440 π.Χ. περίπου. Πηγές: Διογ. Λαερτ. 9.21-3· Σούδα· Πλάτ., *Παρμ.* 127a-c· άλλες πηγές στους DK 28A.

ΕΡΓΑ

Ποίημα σε εξάμετρο από το οποίο σώζονται 154 στίχοι το πιο εκτενές τμήμα μέσω μιας μόνο παραπομπής του Σιμπλίκιου στα ερμηνευτικά του σχόλια για τα *Φυσικά* του Αριστοτέλη (144.26). Το έργο είχε τρείς ενότητες: ένα προοίμιο τριάντα δύο στίχων (όλοι εκτός από τους δύο τελευταίους παρατίθενται από τον Σέξτ. Εμπ. *Προς Μαθημ.* 7. 111 κε.)· την 'Οδό της αληθείας' (σώζονται εβδομήντα έξι στίχοι ίσως τα εννέα δέκατα από το αρχικό)· την

'Οδό των φαινομένων'* (μαρτυρούνται σαράντα οκτώ πλήρεις στίχοι, έξι στην λατινική έκδοση του Καίλιου Αυρηλιανού· ίσως μόνο το ένα δέκατο του αρχικού). Ολόκληρο το ποίημα τιτλοφορήθηκε *Περί φύσεως* στην όψιμη αρχαιότητα και ο χαρακτηρισμός μπορεί να είναι του ίδιου του Παρμενίδη (βλ. Hölscher στα *κείμενα παρακάτω*, 68).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Για το 1957-70 βλ. H. Schwabl, *A.A.H.G.* 30 (1972) 15-43.)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: (όλα με μτφρ.): J. Zafiropoulo, *L'école éléate* (Paris 1950)· M. Untersteiner (Firenze 1958)· L. Tarán (Princeton 1965)· U. Hölscher (Frankfurt am Main 1969)· K. Bormann (Hamburg 1971).

ΜΕΛΕΤΕΣ: H. Diels, *Parmenides' Lehrgedicht* (Berlin 1897)· W. J. Verdenius, *Parmenides: some comments on his poem* (Groningen 1942)· K. Reinhardt, *Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie*, 2η έκδ. (Frankfurt 1959)· G. E. L. Owen, 'Eleatic questions', *C.Q.* 10 (1960) 84-102, ανατυπ. στους Allen και Furley II, στα *Γενικά έργα* (2) για την 'Πρώιμη Ελληνική Φιλοσοφία'· J. Mansfeld, *Die Offenbarung des Parmenides und die menschliche Welt* (Assen 1964)· A. P. D. Mourelatos, *The route of Parmenides* (New Haven/London 1970)· J. Jantzen, *Parmenides zum Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit* (München 1976). Βλ. επίσης τα *Γενικά έργα* για την 'Πρώιμη Ελληνική Φιλοσοφία'.

ΕΜΠΕΔΟΚΛΗΣ

ΒΙΟΣ

Γιος του Μέτωνα, ενός πλούσιου αριστοκράτη, γεννήθηκε γύρω στο 492 π.Χ., στον Ακράγαντα της Σικελίας. Πιθανόν να συνδεόταν με τους Πυθαγόρειους, οι θεωρίες των οποίων, μαζί μ' αυτές του Παρμενίδη, υπήρξαν η πιο αποφασιστική επίδραση στην σκέψη του. Υποστήριξε την δημοκρατία στον Ακράγαντα και αρνήθηκε μια προσφορά για το αξίωμα της βασιλείας. Έχαιρε μεγάλης φήμης ως ρήτορας, γιατρός και θαυματοποιός. Πηγές: απ. 112-14· Διογ. Λαέρτ. 8.51-77 (παραπέμποντας σε πολλές ελληνιστικές πηγές)· Σούδα Αριστ. *Μεταφ.* Α3, 984a 11· άλλες πηγές στους DK 31A.

ΕΡΓΑ

Σώζονται αποσπάσματα από δύο ποιήματά του, το *Περί φύσεως* (3 βιβλία) και τους *Καθαρμούς* (2 βιβλ.· βλ. M. L. West, *Maia* 20 (1968) 199), που μαζί περιλάμβαναν 5.000 στίχους. Όλα τα αποσπάσματα (κάπου 450 στίχοι) ανήκουν στο ένα ή στο άλλο ποίημα (van der Ben στα *Κείμενα* παρακάτω, 7-9). Στα 1901 ο Diels απέδωσε 100 περίπου στίχους του υλικού που σώζεται στους *Καθαρμούς* και η απόδοσή του έγινε σε μεγάλο βαθμό αποδεκτή. Όμως μόνο δεκαεπτά στίχοι (απ. 112-14) ανήκουν με σιγουριά σ' αυτό το ποίημα και ο van der Ben υποστήριξε ότι τα άλλα αποσπάσματα που αποδόθηκαν έτσι από τον Diels αποτελούν

* Ο ίδιος μιλά για *'βροτῶν δόξας'* Β 1, 30 (1 239, 7)

μέρος από το προοίμιο του *Περί φύσεως*. Είναι υπερβολικά νωρίς για να κρίνουμε τα αποτελέσματα αυτής της ριζοσπαστικής άποψης, αλλά πρέπει να ειπωθεί ότι ο τόνος και το θέμα των παραδοσιακών *Καθαρμών* είναι σαφώς διαφορετικά από το υλικό που αποδόθηκε πρωτύτερα στο *Περί φύσεως*. Για τα χαμένα ή τα νόθα έργα βλ. Guthrie (1965) στα *Γενικά έργα* (1) για την 'Πρώιμη Ελληνική Φιλοσοφία', 135 σημ. 1.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Μέχρι το 1965 βλ. D. O' Brien, *Empedocles' cosmic cycle* (Cambridge 1969) 337-402.)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ (όλα με μτφρ.): E. Bignone (Torino 1916)· J. Bollack, 3 τόμοι, σε 4 μέρη χωρίς μέχρι τώρα τους *Καθαρμούς* (Paris 1965-9)· M. R. Wright (New Haven/London 1981)· N. van der Ben, *The proem of Empedocles' Peri physeos. Thirty-one fragments* (Amsterdam 1975). Έκδοση μόνο των *Καθαρμών* από τον G. Zuntz στο *Persephone* (Oxford 1971).

ΜΕΛΕΤΕΣ: C. M. Millerd, *On the interpretation of Empedocles* (Chicago 1908)· A. Traglia, *Studi sulla lingua di Empedocle* (Bari 1952)· D. J. Furley, 'Variations on Themes from Empedocles in Lucretius proem', *B.I.C.S.* 17 (1970) 55-74· C. H. Kahn, 'Religion and natural philosophy in Empedocles' doctrine of the soul', στον Mourelatos στα *Γενικά έργα* (2) για την 'Πρώιμη Ελληνική Φιλοσοφία', 426-56· A.A. Long, 'Empedocles' cosmic cycle in the sixties', αυτόθι 397-425. Βλ. επίσης τα *Γενικά έργα* για την 'Πρώιμη Ελληνική Φιλοσοφία'.

ΗΡΑΚΛΕΙΤΟΣ

ΒΙΟΣ

Γιος του Βλόσωνα (ή Ηράκωντα) γεννήθηκε γύρω στο 540 π.Χ. στην Έφεσο. Παραχώρησε στον αδελφό του το δικαίωμά του στο κληρονομικό αξίωμα της βασιλείας. Τα γραπτά του αποδεικνύουν ότι έτρεφε την πιο μεγάλη περιφρόνηση για τους Εφέσιους. Υποτίθεται πως αποσύρθηκε από την κοινωνία εξαιτίας του ότι ήταν μισάνθρωπος. Αυτό και τα πιο πολλά άλλα ανέκδοτα για αυτόν είναι μάλλον συμπεράσματα που έβγαλαν από τα ίδια του τα λόγια. Πέθανε περίπου το 480 π.Χ. Πηγές: Διογ. Λαέρτ. 9.1-17· Σούδα· Στράβ. 14 σ. 632-3C· άλλες πηγές στους DK 224.

ΕΡΓΑ

Συλλογές από 120 περίπου σύντομα αποφθέγματα, που παρατίθενται ιδιαίτερα από τους συγγραφείς των χριστιανικών χρόνων. Από τον Αριστοτέλη και ύστερα (*Ρητ.* 1407b11) γίνεται μνεία των 'γραπτών' ή του 'βιβλίου' του Ηράκλειτου, αλλά έχει προταθεί ότι ήταν μια συλλογή προφορικών δηλώσεων που συγκεντρώθηκαν μετά τον θάνατό του (έτσι και ο Kirk στις *Σχολιασμένες εκδόσεις* παρακάτω, 7). Ακόμα κι αν ο Ηράκλειτος κατέγραψε τα ρητά του στην μορφή με την οποία σώζονται, το βιβλίο του είναι πιθανό πως ήταν μια σειρά από ζουμερές δηλώσεις, που συνδέονταν μόνο χαλαρά μεταξύ τους. Το απ. 1 έχει μια

περίπλοκη περιοδική δομή και μάλλον σχεδιάστηκε σαν μια εισαγωγή στις μεμονωμένες ανακοινώσεις.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. E. N. Roussos, *Heraklit Bibliographie* (Darmstadt 1971).)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ (όλα με μτφρ.): ΚΕΙΜΕΝΑ: I. Bywater (Oxford 1877). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: G. S. Kirk, *Heraclitus: the cosmic fragments* διορθ. ανατυπ. (Cambridge 1962)· M. Marcovich (Mérida 1967). J. Bollack και H. Wismann, *Héraclite ou la séparation* (Paris 1972)· R. Mondolfo και L. Tarán, *Eraclito. Testimonianze e imitazioni* (Firenze 1972)· C. H. Kahn, *The art and thought of Heraclitus* (Cambridge 1979).

ΜΕΛΕΤΕΣ: G. Vlastos, 'On Heraclitus', *A.J.Ph.* 76 (1955) 337-68, ανατυπ. εν μέρει στους Allen και Furley στα *Γενικά έργα* (2) για την 'Πρώιμη Ελληνική Φιλοσοφία', 1 413-29· C. Ramnoux, *Héraclite ou l' homme entre les choses et les mots* (Paris 1959)· K. Axelos, *Héraclite et la philosophie* (Paris 1962). C. H. Kahn, 'A new look at Heraclitus', *American Philosophical Quarterly* I (1964) 189-203· M. Marcovich, *RE* συμπλ. X (1965) 246-320. Βλ. επίσης στα *Γενικά έργα* για την 'Πρώιμη Ελληνική Φιλοσοφία'.

ΑΝΑΞΑΓΟΡΑΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 500 π.Χ., γιος του Ηγησίβουλου, στις Κλαζομενές της ιωνικής ακτής. Πέρασε περίπου τριάντα χρόνια στην Αθήνα, μάλλον ανάμεσα στο 480 και 430. Ήταν φίλος του Περικλή και ίσως γνώριζε προσωπικά τον Ευριπίδη. Ο Κλέων τον δίωξε για ασέβεια γύρω στα 433-430 και εγκατέλειψε την Αθήνα για την Λάμψακο, όπου και πέθανε το 428 π.Χ. περίπου. Πηγές: Διογ. Λαέρτ. 2.6-15· Σούδα· Πλάτ. *Φαίδρ.* 270a· Πλούτ. *Περ.* 4.4, 8.1, 16.5-7· άλλες πηγές στους DK 59A.

ΕΡΓΑ

Μια 'μοναδική πραγματεία' (έτσι και ο Διογ. Λαερτ. 1.16), που αργότερα ήταν γνωστή σαν *Περί φύσεως*. Δεκαέξι αποσπάσματα από το 'πρώτο του βιβλίο' παρατίθενται από τον Σιμπλίκιο, όλα εκτός από ένα στα ερμηνευτικά του σχόλια για τα *Φυσικά* του Αριστοτέλη· άλλοι συγγραφείς διασώζουν και λίγες ακόμη γραμμές. Το όλο έργο μπορούσε να αγοραστεί για μια δραχμή στα 399 (Πλάτ. *Απολ.* 26d), και ένα σημαντικό τμήμα από την αρχή του μάλλον περιέχεται στα σωζόμενα αποσπάσματα. Τα χαμένα βιβλία που αποδίδονταν στον Αναξαγόρα για τον τετραγωνισμό του κύκλου, για την σκηνογραφία, την προοπτική, και για προβλήματα, (DK 59A 38-40), μπορεί να είναι όλα νόθα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Μέχρι το 1970 βλ. C. J. Classen, *RE* συμπλ. XII (1970) 28-30)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: D. Lanza (Firenze 1966: με ιταλική μτφρ.)
ΜΕΛΕΤΕΣ: K. Deichgräber, 'Hymnische Elemente in der philosophischen Prosa der Vorsokratiker', *Philologus* 88 (1933) 347-61· O. Gigon. 'Zu Anaxagoras', *Philologus* 91 (1936) 1-41· J. Zafiropoulo, *Anaxagore de Clazomène* (Paris 1948)· G. Vlastos, 'The physical theory of Anaxagoras', *Ph.R.* 59 (1950) 31-57· J. A. Davison, 'Protagoras, Democritus, and Anaxagoras', *C.Q.* 3 (1953) 33-45· M. C. Stokes, 'On Anaxagoras', *A.G.Ph.* 47 (1965) 1-19, 217-50· W. Burkert, 'La genèse des choses et des mots. Le paryrus de Derveni entre Anaxagore et Cratyle', *E.Ph.* 25 (1970) 443-55· M. Scholfield, *An essay on Anaxagoras* (Cambridge 1980). Βλ. επίσης τα *Γενικά έργα* για την 'Πρώιμη Ελληνική φιλοσοφία'.

ΜΕΛΙΣΣΟΣ

ΒΙΟΣ

Γιος του Ιθαγένη, γεννήθηκε στη Σάμο γύρω στο 485 π.Χ.. Πολιτική προσωπικότητα και ναύαρχος αυτής της πόλης, νίκησε τους Αθηναίους στη ναυμαχία του 441/40. Μαθητής ή οπαδός του Παρμενίδη. Πηγές: Διογ. Λαέρτ. 9.24· Σούδα· Πλούτ. *Περ.* 26-8.

ΕΡΓΑ

Ένα βιβλίο με τον τίτλο, σύμφωνα με τον Σιμπλίκιο, 'Περί φύσεως κόσμου'. Οκτώ περικοπές παρατίθενται από τον Σιμπλίκιο, όλες εκτός από μια στα ερμηνευτικά του σχόλια για τα *Φυσικά* του Αριστοτέλη. Περισσότερες μαρτυρίες για τον Μέλισσο στην ψευδο-αριστοτελική πραγματεία, *Περί Μελίσσου, Ξενοφάνους, Γοργίου.*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: G. Reale (Firenze 1970; με μτφρ.).
ΜΕΛΕΤΕΣ: Βλ. τα *Γενικά έργα* για την 'Πρώιμη Ελληνική Φιλοσοφία'.

ΔΗΜΟΚΡΙΤΟΣ

ΒΙΟΣ

Γιος του Ηγίστρατου (ή Αθηνόκριτου ή Δαμάσιππου), γεννήθηκε γύρω στο 460 π.Χ. στα Άβδηρα της Θράκης. Οπαδός του Λεύκιππου και ίσως εταίρος του Αναξαγόρα. Ταξίδεψε πολύ, πιθανόν στην Αίγυπτο και ίσως έφτασε μέχρι την Ινδία. Γνωστός στον ρωμαϊκό κόσμο σαν 'ο γελαστός φιλόσοφος'. Άγνωστη η ημερομηνία του θανάτου του. Πηγές: Διογ. Λαέρτ. 9.34-49 (συμπεριλαμβάνεται και κατάλογος των γραπτών του)· Σούδα· άλλες πηγές στους DK 68A.

ΕΡΓΑ

Πάνω από εξήντα τίτλοι μαρτυρούνται στον Διογ. Λαέρτ. 9.46-8, τα περισσότερα καταταγμένα κάτω από τις ακόλουθες επικεφαλίδες (η ταξινόμηση αποδίδεται στον Θράσυλλο, βιβλιοθηκάριο στην Αλεξάνδρεια στις αρχές του 1ου αι. μ.Χ.): ηθική, φυσικά, μαθηματικά, μουσι-

κά (συμπεριλαμβάνεται και η ποίηση) και τεχνικά. Ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα από τίτλους: *Περί ευθυμίης*, *Περί των πλανήτων*, *Περί χρωμάτων*, *Αιτίαι περί φωνών*, *Περί αλόγων γραμμών και ναστών*, *Περί ποιήσιος*, *Περί ζωγραφίης*. Κανένα βιβλίο δεν σώζεται, και ο αριθμός των βέβαιων αποσπασμάτων είναι μικρός. Τα περισσότερα είναι ηθικά γνωμικά, που σώζονται στην ανθολογία του Στοβαίου ο οποίος καταγράφει κάπου 130 στο όνομα του Δημόκριτου. Επιπλέον κάπου ογδόντα έξι σύντομα αποφθέγματα (πολλά τα ίδια με της ανθολογίας) είναι καταταγμένα σε σχήμα καταλόγου στα δύο ΧΦΦ του Στοβαίου σαν 'Οι χρυσές ρήσεις του Δημοκράτους του φιλόσοφου'. Η παράδοσή τους είναι ανεξάρτητη από τον ίδιον τον Στοβαίο (βλ. DK II 154) και έχει γίνει πλατιά αποδεκτό ότι ο Δημοκράτης εξισώνεται με τον Δημόκριτο. Για την αυθεντικότητα των ηθικών αποσπασμάτων βλ. Guthrie (1965) στα *Γενικά έργα* (1) για την Πρώιμη Ελληνική Φιλοσοφία', 489 κε. και την βιβλιογραφία στην εκεί παραπομπή· M. L. West, *C.R.* 19 (1969) 142. Ο Αριστοτέλης είναι η καλύτερη πηγή για την φιλοσοφία του Δημόκριτου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: S. Luria (Λένινγκραντ 1970: στα ρωσσικά).

ΜΕΛΕΤΕΣ: P. Natorp, *Die Ethica des Demokrits* (Berlin 1893)· C. Bailey, *The Creek Atomists and Epicurus* (Oxford 1928)· E. A. Havelock, *The liberal temper in Greek politics* (Cambridge, Mass. 1962) 125-54· T. Cole, *Democritus and the sources of Greek anthropology* (Cleveland, Ohio 1967)· D. J. Furley, *Two studies in the Greek Atomists* (Princeton 1967)· H. Steckel, *RE* συμπλ. XII (1970) 191-223. Βλ. επίσης τα *Γενικά έργα* για την 'Πρώϊμη Ελληνική Φιλοσοφία'.

ΤΡΑΓΩΔΙΑ

ΓΕΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

(1) Βιβλιογραφία

Lesky, *TDH*

Webster, T. B. L., *G.& R.* New surveys in the classics V (1971)

(2) Γενικά για την τραγωδία

Baldry, H. C., *The Greek tragic theatre* (London 1971)

Buxton, R. G. A., *Persuasion in Greek tragedy* (Cambridge 1982)

von Fritz, K., *Antike und moderne Tragödie (Berlin 1962)*

Garton, C., 'Characterization in Greek tragedy', J.H.S. 77 (1957) 247-54

Gould, J., 'Dramatic character and «human intelligibility» in Greek tragedy', *P.C.Ph.S.* 24 (1978) 43-63

Jones, J., *On Aristotle and Greek tragedy (London 1962)*

Kitto, H. D. F., Greek tragedy, 3η έκδ. (London 1961)

του ίδιου, *Form and meaning in drama* (London 1956)

Knox. B. W. M., *Word and action: essays on the ancient theater* (Baltimore 1979)

Lattimore, R., *The poetry of Greek tragedy* (Baltimore 1958)

του ίδιου, *Story patterns in Greek tragedy* (London 1964)

Lesky, A., *Greek tragedy, 2η ἐκδ. (London 1967)*
του ἰδίου, TDH
Lloyd-Jones, H., The justice of Zeus (Berkeley/Los Angeles 1971)
Lucas, D. W., *The Greek tragic poets*, 2η ἐκδ. (London 1959)
Pohlenz, M., *Die griechische Tragödie*, 2η ἐκδ. (Göttingen 1954)
de Romilly, J., *L'évolution du pathétique d'Éschyle à Euripide* (Paris 1961)
της ίδ. *Time in Greek tragedy* (Ithaca, N.Y. 1968)
της ίδ., *La tragédie grecque* (Paris 1970)
Seeck, G.A. (εκδ.), *Das griechische Drama* (Darmstadt 1979)
Snell, B., *Scenes from Greek drama* (Berkeley/Los Angeles 1964)
Steidle, W., *Studien zum antiken Drama* (München 1968)
Taplin, O.P., *Greek tragedy in action* (London 1978)
Vernant, J.-P. και Vidal-Naquet, P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (Paris 1973), αγγλική μτφρ. του J. Lloyd (Brighton 1981)
Vickers, B., *Towards Greek tragedy* (London 1973)
Yale Classical Studies 25 (1977) εκδ. T.F. Gould και C.J. Herington
(3) Κείμενο, μορφή, μέτρο
Dale, A. M., *The lyric metres of Greek drama*, 2η ἐκδ. (Cambridge 1968)
της ίδιας, *Metrical analyses of tragic choruses*, τεύχ. I, *B.I.C.S.* συμπλ. XXI.1 (1971)·
τεύχ. II, *B.I.C.S.* συμπλ. XXI. 2 (1981)· τεύχ. III, *B.I.C.S.* συμπλ. XXI. 3 (1983)
Duchemin, J., *L'ἀγών dans la tragédie grecque* (Paris 1945)
Jackson, J., *Marginalia scaenica* (Oxford 1955)
Jens, W. (εκδ.), *Die Bauformen der griechischen tragödie* (München 1971)
Kranz, W., *Stasimon* (Berlin 1933)
Kraus, W., *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie, S.A.W.W.* 231.4 (1957)
Nestle, W., *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie* (Stuttgart 1930: ανατύπ. Hildesheim 1967)
Page, D. L., *Actors' interpolations in Greek tragedy* (Oxford 1934)
Schadewaldt, W., *Monolog und Selbstgespräch* (Berlin 1926)

ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(1) Γενική: *DTC* (1η και 2η ἐκδ.). H. Patzer, *Die Anfänge der griechischen Tragödie* (Wiesbaden 1962)· G. F. Else, *The origin and early form of Greek tragedy* (Cambridge, Mass. 1965). A. Lesky, *Greek tragedy*, 2η ἐκδ. (London 1967) κεφ. II-III· W. Burkert, 'Greek tragedy and sacrificial ritual', *G.R.B.S.* 7 (1966) 87-121· H. Lloyd-Jones, 'Problems of early Greek tragedy: Pratinas, Phrynichus, the Gyges fragment', *Estudios sobre la tragedia griega*, Cuaderno de la Fundación Pastor XII (Madrid 1966)· Lesky, *TDH* κεφ. I-III· F. R. Adrados, *Festival, comedy and tragedy: the Greek origins of theatre* (Leiden 1975). (2) ΘΕΣΠΙΣ:*DTC* 69-89· Lesky, *TDH* 49-56. (3) ΠΡΑΤΙΝΑΣ, ΦΡΥΝΙΧΟΣ: *DTC* 63-8· M. Pohlenz, 'Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius', *Kleine Schriften* II (Hildesheim 1965) 473· Lesky, *TDH* 57-64. (4) ΤΟ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΤΟΥ ΓΥΓΗ: E. Lobel, 'A Greek historical drama', *P.B.A.* 35 (1950) 3-12· D. L. Page, *A new Chapter in the history of Greek tragedy* (Cambridge

1951): για βιβλιογραφία βλ. Lesky, *TDH* 536 σημ. 30· R. A. Pack, *Greek and Latin literary texts from graeco-Roman Egypt*, 2η έκδ. (Ann Arbor 1965) 97 (στον αρ. 1707).

Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΩΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(1) ΓΕΝΙΚΗ: *DFA*· R. C. Flickinger, *The Greek theater and drama*, 4η έκδ. (Chicago 1936). A. W. Pickard-Cambridge, *The theatre of Dionysus in Athens* (Oxford 1946)· A. Spitzbarth, *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechischen Tragödie* (Zürich 1946)· M. Bieber, *The history of the Greek and Roman theater*, 2η έκδ. (Princeton 1961)· N. C. Hourmouziades, *Production and imagination in Euripides* (Athens 1965)· T. B. L. Webster, *Monuments illustrating tragedy and satyr play*, 2η έκδ., *B.I.C.S.* συμπλ. XX (1967)· του ίδιου, *Greek theatre production*, 2η έκδ. (London 1970)· H. C. Baldry, *The Creek tragic theatre* (London 1971)· E. Simon, *Das antike Theater* (Heidelberg 1972), μτφρ. της C. E. Vafopoulou-Richardson (London 1982)· N. G. L. Hammond, 'The conditions of dramatic production to the death of Aeschylus', *G.R.B.S.* 13 (1972) 387-450· S. Melchinger, *Das Theater der Tragödie* (München 1974)· P. Walcot, *Greek drama in its theatrical and social context* (Cardiff 1976)· H.-D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen* (Darmstadt 1978). (2) ΓΙΟΡΤΕΣ: *DFA* 25-125· H. J. Mette, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland* (Berlin 1977)· H. W. Parke, *Festivals of the Athenians* (London 1977) 104-6, 125-35. (3) Το ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΟΙΚΟΔΟΜΗΜΑ: W. Dörpfeld και E. Reisch, *Das griechische Theater* (Athen 1896)· Pickard-Cambridge, *Theatre* 1-74, 134-68. W. B. Dinsmoor, 'The Athenian theater of the fifth century', στο *Studies presented to D. M. Robinson* 1 (St Louis 1951) 309-30· A. M. Dale, 'An interpretation of Aristophanes', *P.C.Ph.S.* 192 (1966) 2-17· J. Travlos, *Pictorial dictionary of ancient Athens* (London 1971) 537-52· Melchinger, *Theater* 3-49, 82-111, 126-37. (4) ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΜΗΧΑΝΕΣ: Pickard-Cambridge, *Theatre* 100-22· Arnott, *Conventions* 72-88· Hourmouziades, *Production* 93-198, 146-69· Melchinger, *Theater* 191-200. (5) ΣΚΗΝΙΚΟΣ ΕΞΟΠΛΙΣΜΟΣ: J. Dingel, *Das Requisit in der griechischen tragödie* (Tübingen 1967). (6) ΣΚΗΝΙΚΑ: H. Bulle, *Eine Skenographie*, 94. Winckelmannsprogramm (Berlin 1934)· Pickard-Cambridge, *Theatre* 30-74,122-7· Arnott, *Conventions* 91-106· Hourmouziades, *Production*, 35-37· Simon, *Theater* 31-40· Melchinger, *Theater* 162-4. (7) ΗΘΟΠΟΙΟΙ: J. B. O' Connor, *Chapters in the history of actors and acting in ancient Greece* (Chicago 1908)· B. Hunnigher, *Acoustics and acting in the theatre of Dionysus Eleuthereus* (Amsterdam 1956)· *DFA* 126-76· P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique (Paris 1976).* (8) ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ, ΜΑΣΚΕΣ, ΥΠΟΔΗΜΑΤΑ: *DFA* 177-209· Simon, *Theater* 17-31· Melchinger, *Theater* 201-16. (9) ΤΟ ΑΓΓΕΙΟ ΤΟΥ ΠΡΟΝΟΜΟΥ: P. E. Arias, M. Hirmer, B.B. Shefton, *A history of Greek vase painting* (London 1962) 377-80· F. Brommer, 'Zur Deutung der Pronomosvase', *A.A.* 1964, 110-14· E. Simon, 'Die "Omphale" des Demetrios', *A.A.* 1971, 199-206· H. Froning, *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen* (Würzburg 1971) 5-15. (10) ΗΘΟΠΟΪΙΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΩΓΗ: K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe* (Bern 1949)· W. Steidle, *Studien zum antiken Drama* (München 1968)· A. M. Dale, 'Seen and unseen on the Greek Stage', *W.S.* 69 (1956) 96-106 = *Coll. Papers* 119-29· της ίδιας, 'Interior scenes and illusion in Greek drama' *Coll. Papers* 259-71· O. Taplin, 'Significant actions in Sophocles' *Philoctetes*', *G.R.B.S.* 12 (1971) 25-44· D. Bain, *Actors and audience: a study of asides and related conventions in Greek drama* (Oxford 1977)· O.

Taplin, *The stagecraft of Aeschylus: observations on the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy* (Oxford 1977)· D. J. Mastronarde, *Contact and discontinuity: some conventions of speech and action on the Greek tragic stage* (Berkeley/Los Angeles 1979)· D. Bain, *Orders, masters and servants in Greek tragedy* (Manchester 1981).

ΑΙΣΧΥΛΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε το 525/4 π.Χ. (;) στην Ελευσίνα, από οικογένεια ευπατριδών. Πολέμησε στον Μαραθώνα το 490 και πιθανόν στην Σαλαμίνα· ίσως ακόμα και στις Πλαταιές. Άρχισε να συναγωνίζεται σε τραγικές γιορτές νωρίς τον 5ο αι. και η πρώτη του νίκη ήταν στα 484. Επισκέφτηκε την Σικελία κάποιο διάστημα ανάμεσα στο 472 και το 468 (ξανανέβασε τους *Πέρσες*, πρωτοανέβασε τις *Αιτναίες*) και πάλι το 458 ή αργότερα. Πέθανε στη Γέλα στα 456/5. Ίσως είχε μυηθεί στα Ελευσίνια μυστήρια. Ο συνολικός αριθμός των νικών του δίνεται ως είκοσι οκτώ (Σούδα) η δεκατρείς (*Βίος*). Πηγές: *Πάρ. Μάρμ.* 59 (γέννηση)· ό.π. 50, ο *Βίος* του (OCT 331-3), Σούδα στο λ. 'Πρατίνας' (ποιητική καριέρα)· *Πάρ. Μάρμ.* 48, σχόλια στους *Πέρσ.* του Αισχύλου 429, Παυσ. 1.14.5, ο *Βίος* του 331.10-13 (στρατιωτική καριέρα). Για την μύησή του βλ. Lesky, *TDH* 65 κε., B.M.W. Knox, *The heroic temper* (Berkeley/Los Angeles 1964) 174 σημ. 82· για τις επισκέψεις του στη Σικελία C.J.Herington, *J.H.S.* 87 (1967) 74-85· για τις πολιτικές του προτιμήσεις K. J. Dover, *J.H.S.* 77 (1957) 230-7 (*Ευμ.*)· E. R. Dodds, *P.C.Ph.* 6 (1960) 19-31 *(Ορέστεια)*· A. J. Podlecki, *The political background of Aeschylean tragedy* (Ann Arbor 1966) και βιβλιοκρισία του από τον R.P. Winnington-Ingram, *Gnomon* 39 (1967) 641-6.

ΕΡΓΑ

Η Σούδα δίνει ενενήντα ως τον συνολικό αριθμό των δραμάτων του. Ένας κατάλογος στα ΧΦΦ του Αισχύλου (OCT 335) περιέχει εβδομήντα τρεις τίτλους αλλά μπορεί να αποδειχθεί ότι είναι ατελής. Ογδόντα ένας (ίσως ογδόντα τρεις) τίτλοι σώζονται, αλλά μερικοί ίσως να είναι διπλοί. Οι αριθμοί στον *Βίο* είναι μάλλον αλλοιωμένοι. (1) ΣΩΖΟΜΕΝΑ: Επτά τραγωδίες: *Πέρσαι* (ανεβάστηκαν το 472), *Επτά επί Θήβας* (467), *Ικέτιδες* (στην δεκαετία του 460: βλ. H. Lloyd-Jones, *A.C.* 33 (1964) 356-74· Garvie στις *Μελέτες* (2) παρακάτω), *Ορέστεια* (*Αγαμέμνων, Χοηφόροι, Ευμενίδες*: 458), *Προμηθεύς Δεσμώτης* (βλ. Griffith, στις *Μελέτες* (2) παρακάτω, 9-13). (2) ΧΑΜΕΝΑ Η ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΑ (Αλφαβητικά, όπως στο *TGF*: για τα σατυρικά δράματα βλ. D.F. Sutton, *H.S.C.Ph.* 78 (1974) 123-30. *Αθάμας, Αιγύπτιοι, Αιτναίες, Αλέξανδρος* (σατ.; βλ. Sutton 128-9), *Αλκμήνη, Αμυμώνη* (σατ.), *Αργείοι, Αργώ, Αταλάντη, Βάκχαι, Βασσάραι, Γλαύκος (πόντιος* (σατ.;) και *Ποτνιεύς), Δαναΐδες, Δίκη* (σατ.), *Δικτυουλκοί* (σατ.), *Διονύσου τροφοί, Έκτορος λύτρα* ή *Φρύγες, Ελευσίνιοι, Επίγονοι, Ηδωνοί, Ηλειάδες, Ηρακλείδαι, Θαλαμοποιοί* (σατ.;), *Θεωροί* ή *Ισθμιασταί (σατ.), Θρήσσαι, Ιέρειαι, Ιξίων, Ιφιγένεια, Κάβειροι, Καλλιστώ, Κάρες* ή *Ευρώπη, Κερκυών* (σατ.), *Κήρυκες, Κίρκη* (σατ.), *Κρήσσαι, Λάϊος, Λέων* (σατ.), *Λήμνιοι, Λυκούργος* (σατ.), *Μέμνων, Μυρμιδόνες, Μυσοί, Νεανίσκοι, Νέμεα, Νηρηίδες, Νιόβη, Ξάντριαι, Οιδίπους, Όπλων κρίσις, Οστολόγοι* (σατ.), *Παλαμήδης, Πενθεύς, Περραιβίδες, Πηνελόπη, Πολυδέκτης, Προμηθεύς (λυόμενος, πυρφόρος* και (σατ.) *πυρκαεύς), Προπομποί, Πρωτεύς* (σατ.), *Σαλαμίνιαι, Σεμέλη* ή

ΑΙΣΧΥΛΟΣ

Υδροφόροι, *Σίσυφος (δραπέτης* (σατ.;) και *πετροκυλιστής* (σατ.), *Σφίγξ* (σατ.), *Τήλεφος*, *Τοξότιδες*, *Υψιπύλη* (σατ.;), *Φιλοκτήτης*, *Φινεύς*, *Φορκίδες*, *Ψυχαγωγοί*, *Ψυχοστασία*, *Ωρείθυια*. Βλ. Mette στα *κείμενα* και στις *Σχολιασμένες εκδόσεις* παρακάτω, για μια προσπάθεια να ομαδοποιήσει τα έργα αυτά σε τριλογίες και τετραλογίες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. A. Wartelle, *Bibliographie historique et critique d'Éschyle et de la tragédie grecque 1518-1974* (Paris 1978).)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: H. Weil (BT, 1903)· U. von Wilamowitz-Moellendorff (Berlin 1914: ανατύπ. 1958)· H. W. Smyth (Loeb, 1922-6: II αναθ. από τον H. Lloyd-Jones το 1957 για να περιλάβει τα κυριότερα παπυρικά ευρήματα)· D. L. Page (OCT, 1972). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: (1) Πλήρεις. P. Groenenboom (Groningen 1928-52: χωρίς τις *Ικέτ.*) · H. J. Rose, 2 τόμοι (Amsterdam 1957-8). (2) Μεμονωμένα δράματα. *Ορέστεια*: G. Thomson (Cambridge 1938· με μτφρ., συμπεριλαμβάνει το έργο του W. G. Headlam: αναθ. έκδ. Πράγα 1966, χωρίς μτφρ. αλλά με σχόλια). *Αγ.*: E. Fraenkel, 3 τόμοι (Oxford 1950: με μτφρ.)· J. D. Denniston και D. L. Page (Oxford 1957). *Χο.*: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos Orestie* II (Berlin 1896)· T. G. Tucker (Cambridge 1901). *Πέρσ.*: H. D. Broadhead (Cambridge 1960). *Πρ. Δ.*: G. Thomson (Cambridge 1932: ανατύπ. New York 1979)· M. Griffith (Cambridge 1983). *Επτ. επί Θ.*: T.G. Tucker (Cambridge 1908)· G. Italie (Leiden 1950). *Ικέτ.*: J. Vürtheim (Amsterdam 1928)· H. Friis Johansen και E. W. Whittle, 3 τόμοι (Gyldendalske Boghandel 1980). *Δικτυουλκοί*: M. Werre deHaas (Leiden 1961). *Αποσπάσματα*. *TGF* 3-128· Lloyd-Jones, Loeb II· H.-J. Mette, *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos* (Berlin 1959)· του ίδιου, *Der verlorene Aischylos* (Berlin 1963)· του ίδιου, *Lustrum* 13 (1968) 513-34 και 18 (1975) 338-44. *Scholia* O. L. Smith (BT:1, *Oresteia* and *Suppl*,, 1976· II 2, *Sept.*, 1982)· του ίδιου, *Studies in the scholia on Aeschylus. I: The recensions of Demetrius Triclinius, Mnemosyne* συμπλ. XXXVII (1975). *Πέρσ.*: O. Dähndardt (BT, 1894)· (Τα σχόλια του Τρικλίνιου) L. Massa Positano (Napoli 1948). *Πρ. Δ.*: C. J. Herington, *Mnemosyne* συμπλ. XIX (1972).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos Interpretationen* (Berlin 1914)· G. Murray, *Aeschylus, the creator of tragedy* (Oxford 1940)· G. Thomson, *Aeschylus and Athens* (London 1941)· F. Solmsen, *Hesiod and Aeschylus* (Ithaca, N.Y. 1949)· K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe* (Bern 1949)· E. T. Owen, *The harmony of Aeschylos* (Toronto 1952)· J. de Romilly, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Éschyle* (Paris 1958)· R. D. Dawe, 'Inconsistency of plot and character in Aeschylus', *P.C.Ph.S.* 9 (1963) 21-62· C. J. Herington, 'Aeschylus: the last phase', *Arion* 4 (1965) 387-403· H. D. F. Kitto, *Poiesis* (Berkeley/Los Angeles 1966) 33-115· (εκδ.) M. H. McCall, *Aeschylus: a collection of critical essays* (Englewood Cliffs, N.J. 1972)· P.E. Easterling, 'Presentation of character in Aeschylus', *G.& R.* 20 (1973) 3-19· (εκδ.) H. Hommel, *Aischylos*, 2 τόμοι, Wege der Forschung LXXXVII και CDLXV (Darmstadt 1974)· M. Gagarin, *Aeschylean drama* (Berkeley/Los Angeles 1976)· O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus: observations on the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy* (Oxford 1977)· V. di Benedetto, *L' ideologia del potere e la tragedia greca* (Torino 1978)· (εκδ.) E. G. Schmidt,

Aischylos und Pindar: Studien zu Werk und Nachwirkung (Berlin 1981)· T. G. Rosenmeyer, *The art of Aeschylus* (Berkeley/Los Angeles/London 1982)· R. P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus* (Cambridge 1983). (2) ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΔΡΑΜΑΤΑ: *Ορέστεια:* H. D. F. Kitto, *Form and meaning in drama* (London 1956) κεφ. I-III· E. R. Dodds, 'Morals and politics in the *Oresteia*', *P.C.Ph.S.* 6 (1960) 19-31· A. Lebeck, *The Oresteia: a study in language and structure* (Washington 1971)· C. W. Macleod, 'Politics and the *Oresteia*', *J.H.S.* 102 (1982) 124-44. *Χο.:* για τον κομμό βλ. W. Schadewaldt, *Hermes* 67 (1932) 312-54· A. Lesky, *S.A.W.W.* 221.3 (1943). *Ευμ.:* A. L. Brown, 'Some problems in the *Eumenides* of Aeschylus', *J.H.S.* 102 (1982) 26-32. *Πέρσ.*: K. Deichgräber, *N.A.W.G.* 1941· του ίδιου, *Der listensinnende Trug des Gottes* (Göttingen 1952)· R. Lattimore, 'Aeschylus on the defeat of Xerxes', *Classical studies in honor of W. A. Oldfather* (Urbana, Ill. 1943) 82-93· R. P. Winnington-Ingram, 'Zeus in the *Persae*', *J.H.S.* 93 (1973) 210-19· G. Paduano, *Gli Persiani di Eschilo* (Roma 1978). *Πρ. Δ.*: J. Herington, *The author of the Prometheus Bound* (Austin, Texas 1970)· E. R. Dodds, 'The *Prometheus vinctus* and the progress of scholarship', *The ancient concept of progress* (Oxford 1973) 26-44· M. Griffith, *'The authenticity of the Prometheus Bound* (Cambridge 1977)· του ίδιου, 'Aeschylus, Sicily and Prometheus', στο (εκδ.) R. D. Dawe και άλλοι, *Dionysiaca* (Cambridge 1978) 105-39· M. L. West, 'The Prometheus trilogy', *J.H.S.* 99 (1979) 130-48· D. J. Conacher, *Aeschylus' Prometheus Bound: a literary commentary* (Toronto 1980). *Επτ. επί Θ.* (βλ. Lesky, *TDH* 88 σημ. 23· R. P. Winnington-Ingram, *Y.Cl.S.* 25 (1977) 1-45): K. Wilkens, *Die Interdependenz zwischen Tragödienstruktur und Theologie bei Aishylos* (München 1974)· W. G. Thalmann, *Dramatic art in Aeschylus' Seven against Thebes* (New Haven/London 1978). Για την αυθεντικότητα της τελικής σκηνής βλ. H. Lloyd-Jones, *C.Q.* 9 (1959) 80-115· E. Fraenkel, *M.H.* 21 (1964) 58-64· R. D. Dawe, *C.Q.* 17 (1967) 16-28· του ίδιου, στο Dawe (εκδ.) και άλλοι, *Dionysiaca* (Cambridge 1978) 87-103. *Ικέτ.*: R. P. Winnington-Ingram', The Danaid trilogy of Aeschylus', *J.H.S.* 81 (1961) 141-52· A. F. Garvie, *Supplices: play and trilogy* (Cambridge 1969). (3) ΥΦΟΣ: C. F. Kumaniecki, *De elocutionis Aeschyleae natura* (Cracow 1935)· J. Dumortier, *Les images dans la poésie* d'Éschyle (Paris 1935; ανατύπ. 1975). W. B. Stanford, *Aeschylus in his style* (Dublin 1942)· F. R. Earp, *The style of Aeschylus* (Cambridge 1948)· O. Hiltbrunner, *Wiederholungs - und Motivtechnik bei Aischylos* (Bern 1950)· A. Sideras, *Aeschylus Homericus*, Hypomnemata XXXI (Göttingen 1971)· E. Petrounias, *Funktion und thematik der Bilder bei Aischylos* (Göttingen 1976). (4) ΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΗ: A. Turyn, *The manuscript tradition of the tragedies of Aeschylus* (New York 1943)· R. D. Dawe, *The collation and investigation of manuscripts of Aeschylus* (Cambridge 1964)· του ίδιου, *A repertory of conjectures on Aeschylus* (Leiden 1965)· A. Wartelle, *Histoire du texte d'Éschyle dans l'antiquité* (Paris 1971). (5) ΜΕΤΡΟ: O. Schroeder, *Aeschyli cantica* (Leipzig 1907).

ΛΕΞΙΚΑ: G. Italie, 2η έκδ. (Leiden 1964: προσθήκες από τον S. Radt)· H. Holmboe, 6 τόμοι (Akademisk Boghandel 1971-3: χωρίς τις *Ευμ.*)· H. E. Edinger, *Index analyticus Graecitatis Aeschyleae* (Hildesheim 1981).

ΣΟΦΟΚΛΗΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε το 497/6 ή 496/5 π.Χ. (*Πάρ. Μάρμ.* 56, *FGrH* 239) στον Κολωνό· γιός του Σοφίλλου. Σαν έφηβος "έσυρε τον παιάνα" στους εορτασμούς μετά την Σαλαμίνα. Για πρώτη φορά συναγωνίστηκε σε τραγική γιορτή το 468: πήρε το πρώτο βραβείο με τον *Τριπτόλεμο*, νικώντας τον Αισχύλο (Πλούτ. *Κίμων* 8.8). Υπηρέτησε ως *ελληνοταμίας* το 443/2 (*IG* I² 202.36), ως *στρατηγός* με τον Περικλή το 441/0 (Ανδροτίων *FGrH* 324 F 38, Ίων απ' τη Χίο *FGrH* 392 F 6), και ενδεχομένως αργότερα με τον Νικία (Πλουτ. *Νικίας* 15.2). Ήταν *πρόβουλος* στα 412/11 (Αριστ. *Ρητ.* 1419a26-31, εκτός κι αν ο Αριστοτέλης αναφέρεται σ' έναν άλλο Σοφοκλή). Κέρδισε το πρώτο βραβείο με τον Φιλοκτήτη στα 409 (2η *Υπόθ.*). Πέθανε μετά τα Διονύσια του 406 (*Βίος Ευρ.* 135.42 κε.) και πριν από τα Λήναια του 405 (Αρ. *Βάτραχοι* 787 κε.). Κέρδισε δεκαοκτώ νίκες στα Διονύσια = εβδομήντα δύο δράματα (*IG* II² 2325). Ο συνολικός αριθμός των νικών του (δηλ. περιλαμβάνοντας και μερικές στα Λήναια) ήταν ή είκοσι (*Βίος* 8) ή είκοσι τέσσερις (Σούδα). Ποτέ δεν έπεσε κάτω απ' την δεύτερη θέση. Υπηρέτησε σε πρεσβείες και ήταν σημαντική προσωπικότητα στον αθηναϊκό θρησκευτικό βίο, ιδίως στην λατρεία του Ασκληπιού (*IG* II² 1252-3). Μεταθανάτια λατρεύτηκε σαν ήρωας με το όνομα Δεξίων (*Μέγ. Ετυμ.* 256.6). Οικογένεια: σύζυγος Νικοστράτη, γιος Ιοφών (τραγικός ποιητής), εταίρα Θεωρίδα, γιος Αρίστων, εγγονός Σοφοκλής (τραγικός ποιητής). Πηγές: S. Radt, *Tragicorum Graecorum fragmenta* IV (Berlin 1977) 29-95. Για την πολιτική καριέρα του Σοφοκλή βλ. V. Ehrenberg, *Sophocles and Pericles* (Oxford 1954)· L. Woodbury, *Phoenix* 24 (1970) 209-24· H. C. Avery, *Historia* 22 (1973) 509-14· για τον *Βίο* του βλ. J. A. Fairweather, 'Fiction in the biographies of ancient writers', *Anc. Soc.* 5 (1974) 231-75· M. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets* (London 1981) 55-87.

ΕΡΓΑ

Η Σούδα δίνει 123 ως τον συνολικό αριθμό των δραμάτων του· είναι γνωστοί κάπου 118 τίτλοι. (1) ΣΩΖΟΜΕΝΑ: Τραγωδίες: *Αίας, Αντιγόνη* (ανεβάστηκε γύρω στα 442;), *Τραχίνιαι, Οιδίπους τύραννος* (μετά το 429;), *Ηλέκτρα, Φιλοκτήτης* (409), *Οιδίπους επί Κολωνώ* (ανεβάστηκε μετά τον θάνατό του από τον εγγονό του Σοφοκλή το 401). Για προβλήματα χρονολόγησης βλ. Lesky, *TDH*, για τα μεμονωμένα δράματα· H.J. Newiger, *G.G.A.* 209 (1967) 175-94. Επίσης K. Schefold, *A.K.* 19 (1976) 71-8 (για τον Αίαντα)· (εκδ.) P.E. Easterling, *Trachiniae* (Cambridge 1982) 19-23. Σατυρικό δράμα: *Ιχνευταί* (σημαντικά αποσπάσματα). (2) ΧΑΜΕΝΑ Ή ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΑ (αλφαβητικά με τους ελληνικούς τίτλους όπως στα *TGF* και Pearson: για τα σατυρικά δράματα βλ. *D. F. Sutton, H.S.C.Ph.* 78 (1974) 130-40). *Άδμητος* (σατ.), *Αθάμας* Α και Β, *Αίας Λοκρός, Αιγεύς, Αίγισθος, Αιθίοπες, Αιχμαλωτίδες, Ακρίσιος, Αλεάδαι, Αλέξανδρος, Αλήτης, Αλκμέων, Άμυκος* (σατ.), *Αμφιάραος* (σατ.), *Αμφιτρύων, Ανδρομάχη(;), Ανδρομέδα, Αντηνορίδαι, Ατρεύς* ή *Μυκηναίαι, Αχαιών σύλλογος, Αχιλλέωςερασταί* (σατ.), *Δαίδαλος* (σατ.), *Δανάη, Διονυσιακός* (σατ.), *Δόλοπες, Ελένης απαίτησις, Ελένης γάμος* (σατ.), *Επίγονοι* (= *Εριφύλη;*), *Έρις, Ερμιόνη, Εύμηλος, Ευρύαλος, Ευρύπυλος, Ευρυσάκης, Ηρακλείσκος* (σατ.), *Ηρακλής* ή *Ηρακλής επί Ταινάρω* (= *Κέρβερος;*) (σατ.), *Ηριγόνη, Θαμύρας, Θησεύς, Θυέστης* Α και Β, *Ιάμβη* (σατ.), *Ίβηρες, Ιναχος* (σατ.), *Ιξίων, Ιοβάτης, Ιππόνους, Ιφιγένεια, Καμικοί, Κηδαλίων* (σατ.), *Κλυταιμήστρα, Κολχίδες, Κρέουσα* (= *Ίων*), *Κρίσις,* (σατ.), *Κωφοί, Λάκαιναι, Λαοκόων, Λαρισαίοι,*

Λήμνιαι, Μάντεις ή *Πολύιδος, Μελέαγρος, Μώμος* (σατ.), *Μούσαι*(;), *Ναύπλιος (καταπλέων* και *πυρκαεύς), Ναυσικά* ή *Πλύντριαι, Νιόβη, Οδυσσεύς ακανθοπλήξ* ή *Νίπτρα, Οϊκλής, Οινεύς* ή *Σχοινεύς* (σατ.: για την πατρότητα βλ. σ. 988), *Οινόμαος, Παλαμήδης, Πανδώρα* ή *Σφυροκόποι* (σατ.), *Πηλεύς, Ποιμένες, Πολυξένη, Πρίαμος, Προκρίς, Ριζοτόμοι, Σαλμωνεύς* (σατ.), *Σίνων, Σίσυφος, Σκύθαι, Σκύριοι, Σύνδειπνον* (σατ.), *Τάνταλος, Τεύκρος, Τήλεφος* (βλ. Sutton 138), *Τηρεύς, Τριπτόλεμος, Τρωΐλος, Τυμπανισταί, Τυνδάρεως, Τυρώ* Α και Β, *Ύβρις* (σατ.), *Υδροφόροι, Φαίακες, Φαίδρα, Φθιώτιδες, Φιλοκτήτης ο εν Τροία, Φινεύς, Φοίνιξ, Φρίξος, Φρύγες, Χρύσης.* Επίσης παιάνες (Σούδα): σώζεται ένα απόσπασμα (*PMG* 737). Ελεγεία στον Ηρόδοτο (Πλούτ. *Ηθ.* 786b). Πεζό έργο *Περί χορού* (Αθήν. 13.603 κε.).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: A. C. Pearson (OCT, 1924: διορθ. 1928)· A. Dain και P. Mazon (Budé, 1955-60)· R. D. Dawe (BT, 1975-9). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: (1) L. Campbell, 2 τόμοι (I, 2η έκδ., Oxford 1879· II, Oxford 1881)· R. C. Jebb (Cambridge 1883 και εξής, με μτφρ.: *Αί.* 1896, *Αντ.* 3η έκδ. 1900· *Ηλ.* 1894· *Οιδ. επί Κ.*, 3η έκδ., 1900· *Οιδ. Τ.*, 3η έκδ., 1893· *Φιλ.*, 2η έκδ., 1898· *Τρ.* 1892)· F. Schneidewin και A. Nauck, αναθ. από τον E. Bruhn (Berlin: *O.T.* 1910· *Ηλ.* 1912· *Αντ.* 1913) και L. Radermacher (*Οιδ. Κολ.* 1909· *Φιλ.* 1911· *Αί.* 1913·*Τρ.* 1914). (2) Μεμονωμένα δράματα. *Αίας:* W. B. Stanford (London 1963)· J. C. Kamerbeek, 2η έκδ. (Leiden 1963)· J. de Romilly (Paris 1976). *Αντ.*: G. Müller (Heidelberg 1967). *Ηλ.*: G. Kaibel (Leipzig 1896)· J. H. Kells (Cambridge 1973)· J. C. Kamerbeek (Leiden 1974). *Οιδ. επί Κ.:* του ίδιου (Leiden 1984). *Οιδ. Τ.*: του ίδιου (Leiden 1967)· O. Longo (Firenze 1972)· R.D. Dawe (Cambridge 1982). *Φιλ.* T. B. L. Webster (Cambridge 1970)· J. C. Kamerbeek (Leiden 1980). *Τραχ.*: του ίδιου (Leiden 1959)· O. Longo (Padova 1968)· P. E. Easterling (Cambridge 1982). *Ιχνευταί:* V. Steffen (Βαρσοβία 1960). *Ίναχος*: D. F. Sutton (Meisenheim am Glan 1979). *Αποσπάσματα. TGF* 131-360· A. C. Pearson, 3 τόμοι (Cambridge 1917)· D. L. Page, *Select papyri* III (Loeb, 1941) 12-53· R. Carden, *The papyrus fragments of Sophocles* (Berlin/New York 1974)· S. Radt, *Tragicorum Graecorum fragmenta* IV (Berlin 1977). O W. Willige, *Sophokles. Tragödien und Fragmente* (München 1966) δίνει μια γερμανική μτφρ. των αποσπασμάτων. *Σχόλια.* W. Dindorf (Oxford 1852)· P. N. Papageorgius (BT, 1888). *Αίας*: Γ. Α. Χριστοδούλου (Αθήνα 1977). *Οιδ. επί Κ.*: V. de Marco (Roma 1952). *Οιδ. Τ.* (Βυζαντινά σχόλια): O. Longo (Padova 1971).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΕΙΣ: H. Friis Johansen, *Lustrum* 7 (1962) 94-288· (εκδ.). H. Diller, *Sophokles* (Darmstadt 1967) 537-46 (Literatur-Übersicht)· Lesky, *TDH* 169-274· H. Strohm, *A.A.H.G.* 24 (1971 129-62· 26 (1973) 1-5· 30 (1977) 129-44· R. G. A. Buxton, *G.& R.* New surveys in the classics XVI (1984). (2) ΓΕΝΙΚΕΣ: T. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die dramatische Technik des Sophokles* (Berlin 1917)· G. Perrotta, *Sofocle* (Milano 1935: ανατυπ. Roma 1963)· C. M. Bowra, *Sophoclean Tragedy* (Oxford 1944)· K. Reinhardt, *Sophokles,* 3η έκδ. (Frankfurt am Main 1947), αγγλική μτφρ. από τους H. M. και F. D. Harvey (Oxford 1979)· A. J. A. Waldock, *Sophocles the dramatist* (Cambridge 1951)· C. H. Whitman, *Sophocles: a study of heroic humanism* (Cambridge, Mass. 1951)· G. M. Kirkwood, *A Study of Sophoclean drama* (Ithaca, N.Y. 1958)· H. Diller, W. Schadewaldt, A. Lesky, *Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles* (Darmstadt 1963)· A. Maddalena, *Sofocle,* 2η έκδ. (Torino 1963)· B. M. W. Knox, *The heroic temper*

(Berkeley/Los Angeles 1964)· R. M. Torrance, 'Sophocles: some bearings', *H.S.C.Ph.* 69 (1965) 269-327· (εκδ.) T. Woodard, *Sophocles, a collection of critical essays* (Englewood Cliffs, N.J. 1966)· (εκδ.) H. Diller, *Sophokles,* Wege der Forschung XCV (Darmstadt 1967)· T.B.L.Webster, *An introduction to Sophocles,* 2η έκδ. (London 1969)· W. Schadewaldt, *Hellas und Hesperien* I (Zürich/Stuttgart 1970) 369-434· G. H. Gellie, *Sophocles: a reading* (Carlton, Victoria 1972)· R. W. B. Burton, *The chorus in Sophocles' tragedies* (Oxford 1980)· R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles: an interpretation* (Cambridge 1980)· C. Segal, *Tragedy and civilization: an interpretation of Sophocles* (Cambridge, Mass, 1981)· A. Machin, *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle* (Quebec 1981)· D. Seale, *Vision and stagecraft in Sophocles* (London 1982). (3) ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΔΡΑΜΑΤΑ: *Αίας:* B. M. W. Knox, 'The *Ajax* of Sophocles', *H.S.C.Ph.* 65 (1961) 1-37· M. Simpson, 'Sophocles' Ajax; his madness and transformation, *Arethusa* 2 (1969) 88-103· P. Burian, 'Supplication and hero cult in Sophocles' *Ajax*', *G.R.B.S.* 13 (1972) 151-6· M. Sicherl, 'The tragic issue in Sophocles' *Ajax*, *Y.Cl.S. 25 (1977) 67-98. Αντ.*: R. F. Goheen, *The imagery of Sophocles' Antigone* (Princeton 1951)· D. A. Hester, 'Sophocles the unphilosophical', *Mnemosyne* 24 (1971) 11-59· H. Rohdich, *Antigone: Beitrag zu einer Theorie des sophokleischen Helden* (Heidelberg 1980). *Ηλ.* H. Friis Johansen, 'Die *Elektra* des Sophokles: Versuch einer neuen Deutung', *C.&M.* 25 (1964) 8-32· C. P. Segal, 'The *Electra* of Sophocles', *T.A.Ph.A.* 97 (1966) 473-545· H.-J. Newiger, 'Hofmannsthals *Elektra* und die griechische Tragödie', *Arcadia* 4 (1969) 138-63. *Οιδ. επί Κ.*: I. M. Linforth, 'Religion and drama in "Oedipus at Colonus"', *Univ. of Calif. Publ. in Class. Phil* 14.4 (1951)· P. E. Easterling, 'Oedipus and Polynices', *P.C.Ph.S.* 13 (1967) 1-13· P. Burian, 'Suppliant and saviour: *Oedipus at Colonus*', *Phoenix* 28 (1974) 408-29. *Οιδ. Τ.*: B. M. W. Knox, *Oedipus at Thebes* (New Haven/London 1957)· E. R. Dodds, 'On misunderstanding the *Oedipus Rex*',*G.& R.* 13 (1966) 37-49· A. Cameron, *The identity of Oedipus the King* (New York 1968)· (εκδ.) M. J. O' Brien, *Twentieth-century interpretations of Oedipus Rex* (Englewood Cliffs, N.J. 1968). *Φιλ.*: O. P. Taplin, 'Significant actions in Sophocles' *Philoctetes*', *G.R.B.S.* 12 (1971) 25-44· P. Vidal-Naquet, 'Le *Philoctète* de Sophocle', στους J.-P. Vernant και P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (Paris 1973) (αγγλική μτφρ. της Janet Lloyd, *Myth and tragedy in ancient Greece* (Brighton 1980))· J. U. Schmidt, *Sophokles Philoktet: eine Strukturanalyse* (Heidelberg 1973)· P. E. Easterling, '*Philoctetes* and modern criticism', *B.I.C.S.* 3 (1978) 27-39. *Τρ.*: P. E. Easterling, 'Sophocles' *Trachiniae*', *B.I.C.S.* 15 (1968) 58-69· C. P. Segal, 'Sophocles' *Trachiniae*: myth, poetry, and heroic values', *Y.Cl.S.* 25(1977) 99-158. (4) ΥΦΟΣ: L. Campbell, *Sophocles* 1, 2η έκδ. (Cambridge 1879) 1-107· E. Bruhn, *Sophokles* erkl. von Schneidewin/Nauck, *Anhang* (Berlin 1899: ανατυπ. 1963)· F. R. Earp, *The style of Sophocles* (Cambridge 1944)· A. A. Long, *Language and thought in Sophocles* (London 1968)· A. C. Moorhouse, *The syntax of Sophocles* (Leiden 1982). (5) ΜΕΤΡΟ: O. Schroeder, *Sophoclis cantica* (Leipzig 1908)· H. Pohlsander, *Metrical studies in the lyrics of Sophocles* (Leiden 1964)· A. M. Dale, *Metrical analyses of tragical choruses,* τεύχη I και II, *B.I.C.S.* συμπλ. XXI. 1 (1971) και XXI. 2 (1981). (6) ΚΕΙΜΕΝΟ: A. Turyn, *Studies in the manuscript tradition of the tragedies of Sophocles* (Urbana, Illinois 1952)· R. D. Dawe, *Studies on the text of Sophocles*, 3 τόμοι (Leiden 1973-8).

ΛΕΞΙΚΟ: F. Ellendt, 2η έκδ. αναθ. H. Genthe (Berlin 1872: ανατύπ. Hildesheim 1958).

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

ΒΙΟΣ

Γιος του Μνήσαρχου (ή Μνησαρχίδη), γεννήθηκε το 485/4 ή 480 π.Χ., στο δήμο της Φλύας. Πέθανε το 406 στη Μακεδονία· τα τελευταία του χρόνια, 408-406 (;) τα πέρασε στην αυλή του Αρχέλαου στην Πέλλα. Συναγωνίστηκε στα Διονύσια είκοσι δύο φορές (αρχικά στα 455) αλλά κέρδισε το πρώτο βραβείο μόνο τέσσερις φορές, η τελευταία μετά τον θάνατό του για την ομάδα των έργων που περιλάμβαναν τις *Βακχ.* και την *Ιφ. εν Αυλ.* Απ' ότι φαίνεται δεν έλαβε ενεργό μέρος στη δημόσια ζωή (αντίθετα από τον Σοφοκλή). Πηγές: ο αρχαίος *Βίος* (έκδ. E. Schwartz, *Scholia in Euripidem* 1 (Berlin 1887) 1-8) και αποσπάσματα από ένα *Βίο* του από τον Σάτυρο (έκδ. G. Arrighetti (Pisa 1964))· Αριστ. Ρητ. 2.6.20 με σχόλια, Πλούτ. *Νικ.* 17 (υποτιθέμενη επίσκεψη στις Συρακούσες, ελεγεία για αυτούς που πέθαναν εκεί)· βλ. P. T. Stevens, 'Euripides and the Athenians', *J.H.S.* 76 (1956) 87-94· M. Lefkowitz, 'The Euripides *Vita*', *G.R.B.S.* 20 (1979) 188-210. Ό,τι βιογραφικό υλικό έχουμε στα χέρια μας είναι αναξιόπιστο: το μεγαλύτερο του μέρος προφανώς πηγάζει από κωμικές παρωδίες· πβ. M. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets* (London 1981) 88-104. Ίσως υπάρχει κάποια αλήθεια στον αριστοφανικό υπαινιγμό (*Βάτραχοι* 1048) ότι ήταν άτυχος στον γάμο του, και είναι σίγουρο ότι ένας από τους γιους του (ή ίσως ένας ανιψιός του), Ευριπίδης στο όνομα, ήταν επίσης τραγικός ποιητής. Το μόνο σημείο της ανεκδοτολογικής παράδοσης που ίσως έχει πραγματική βάση είναι η εικόνα του Ευριπίδη ως διανοούμενου ερημίτη, κατόχου μιας μεγάλης βιβλιοθήκης (πβ. Αρ. *Βάτραχοι* 943 και 1409).

ΕΡΓΑ

Ο *Βίος* του αριθμεί συνολικά ενενήντα δράματα, η Σούδα εβδομήντα οκτώ· το τελευταίο νούμερο αντιπροσωπεύει μάλλον τον αριθμό των δραμάτων που ήταν ακόμη διαθέσιμα στους Αλεξανδρινούς φιλολόγους. (1) ΣΩΖΟΜΕΝΑ: Τραγωδίες (όταν οι ημερομηνίες δίνονται κατά προσέγγιση, αυτές βασίζονται σε μετρικά κριτήρια που προτάθηκαν από τον T. Zieliński, *Tragodoumenon libri tres* II (Κρακοβία 1925)): *Άλκηστη* (ανεβάστηκε το 438: προσατυρικό), *Μήδεια* (431), *Ηρακλείδαι* (430 περίπου), *Ιππόλυτος* (428), *Ανδρομάχη* (425 περίπου), *Εκάβη* (γύρω στο 424), *Ικέτιδες* (424 περίπου), *Ίων* (418/17 περίπου), *Ηλέκτρα* (417: ίσως 413), *Ηρακλής μαινόμενος* (417 περίπου), *Τρωάδες* (415), *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (413 περίπου), *Ελένη* (412), *Φοίνισσαι* (μετά το 412, πριν το 408), *Ορέστης* (408), *Βάκχαι* και *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (και τα δύο ανεβάστηκαν μετά τον θάνατό του, μάλλον το 405). Επίσης ο *Ρήσος* (αν το σωζόμενο δράμα είναι του Ευριπίδη, είναι το πιο παλιό έργο του που σώζεται). Σατυρικό δράμα: *Κύκλωπας*: βλ. D. F. Sutton, *The date of Euripides' Cyclops* (Ann Arbor 1974). (2) ΧΑΜΕΝΑ Η ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΑ (αλφαβητικά, όπως στο *TGF* = για τα σατυρικά δράματα βλ. D. F. Sutton, *H.S.C.Ph.* 78 (1974) 140-3). *Αιγεύς, Αίολος, Αλέξανδρος, Αλκμέων διά Κορίνθου, Αλκμέων διά Ψωφίδος, Ακλμήνη, Αλόπη* ή *Κερκυών, Ανδρομέδα, Αντιγόνη, Αρχέλαος, Αυγή, Αυτόλυκος,* (σατ., ίσως Α & Β: βλ. D. F. Sutton, *Εος* 62 (1974) 49-53), *Βελλεροφόντης, Βούσιρις* (σατ.), *Δανάη, Δίκτυς, Επειός, Ερεχθεύς* (σατ.), *Θερισταί* (σατ.), *Θησεύς, Θυέστης, Ινώ, Ιξίων, Ιππόλυτος, Κάδμος, Κρεσφόντης, Κρήσσαι, Κρήτες, Λάμια, Λικύμνιος, Μελανίππη (η σοφή* και *η δεσμώτις), Μελέαγρος, Μυσοί, Οιδίπους, Οινεύς, Οινόμαος, Παλαμήδης, Πελιάδες, Πηλεύς, Πλεισθένης, Πολύϊδος* ή *Γλαύκος, Πρωτεσίλαος, Σθενέβοια, Σίσυφος* (σατ.), *Σκίρων* (σατ.), *Σκύριοι, Συλεύς* (σατ.), *Τήλεφος, Τεμενίδαι, Τέμε-*

νος, Υψιπύλη, Φαέθων, Φιλοκτήτης, Φοίνιξ, Φρίξος, Χρύσιππος, Οι Αλεξανδρινοί απέδωσαν στον Κριτία τα: *Πειρίθους, Ραδάμανθυς, Τέννης* (βλ. σ. 452).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. C. Collard, *G.& R.* New surveys in the classics XIV (1981).)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: R. Prinz και N. Wecklein (Leipzig 1877-1902)· G. Murray (OCT, 1902-9)· L. Méridier, L. Parmentier, H. Grégoire, F. Chapoutier, F. Jouan (Budé, 1926-83): λείπει ο *Ρήσος*)· BT (1964-: *Άλκ.*, A. Garzya 1980· *Ανδ.*, του ίδιου 1978· *Εκ.*, S.G. Daitz 1973· *Ελ.*, K. Alt 1964· *Ηρακλείδ.*, A. Garzya 1972· *Ίων*, W. Biehl 1979· *Ιφ. εν Τ.*, D. Sansone 1981· *Ορ.*, W. Biehl 1975· *Τρω.*, του ίδιου 1970)· J. Diggle (OCT, 1981–) ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: (1) Πλήρεις. F. A. Paley (London 1857-74). (2) Επιλογή. H. Weil (Paris 1905: *Ιππ., Μήδ., Εκ., Ιφ. εν Αυλ., Ιφ. εν Τ., Ελ.* και *Ορ.) (3) Μεμονωμένα δράματα. Άλκ.*: A. M. Dale (Oxford 1954). Ανδ.: P.T. Stevens (Oxford 1971). *Βάκχ.*: E. R.Dodds, 2η έκδ. (Oxford 1960)· J. Roux, 2 τόμοι (Paris 1970-2). *Κύκλ.*:N. Wecklein (Leipzig 1903)· J. Duchemin (Paris 1945)· V. de Falco (Napoli 1966)· R. G. Ussher (Roma 1978). *Ηλ.*: J. D. Denniston (Oxford 1939: ανατυπ. 1954). *Ελ.*:A. M. Dale (Oxford 1967)· R. Kannicht, 2 τόμοι (Heidelberg 1969). *Ηρ. μαιν.*: U. von Wilamowitz-Moellendorf (Berlin 1895: ανατύπ. Darmstadt 1959)· G.W. Bond (Oxford 1981). *Ιππ.* W. S. Barrett (Oxford 1964). *Ίων.*: U. von Wilamowitz-Moellendorff (Berlin 1926: ανατύπ. 1969)· A. S. Owen (Oxford 1939). *Ιφ. εν Αυλ.*: E. B. England (London 1891: ανατύπ. New York 1979). *Ιφ. εν Τ.*: M. Platnauer (Oxford 1938: ανατύπ. 1952). *Μήδ.*: D. L. Page (Oxford 1938). *Ορ.*: W. Biehl (Berlin 1965)· V. di Benedetto (Firenze 1965). *Φοίν.*: A. C. Pearson (London 1909: ανατύπ. New York 1979). *Ικέτ.*: C. Collard, 2 τόμοι (Groningen 1975). *Τρω.*: K.H. Lee (London 1976). *Αποσπάσματα. TGF* 363-716· H. von Arnim, *Supplementum Euripideum* (Bonn 1913)· B. Snell, *Supplementum* (Hildesheim 1964)· C. Austin, *Nova Fragmenta Euripidea in papyris reperta* (Berlin 1968). (έκδ.) G. A. Seeck και άλλοι, *Euripides, Sämtliche Tragödien und Fragmente* VI (München 1981: με γερμανική μτφρ. των αποσπασμάτων). Βιβλιογραφία: H.-J. Mette, 'Die Bruchstücke', *Lustrum* 12 (1967)· 13 (1968) 284-403 και 569-71· 17 (1973-4) 5-26· 23-4 (1981-2). Συζήτηση: H. van Looy, *Zes verloren Tragedies van Euripides* (Bruxelles 1964)· T.B.L.Webster, *The tragedies of Euripides* (London 1967). *Αποσπασματικά δράματα* (εκδόσεις και συζητήσεις). *Αίολος:* S.Jäkel, *G.B.* 8 (1979) 101-18. *Αλέξανδρος:* B. Snell, *Hermes* Einzelschriften V (1937)· R. A. Coles, 'A new Oxyrhynchus papyrus: the hypothesis of Euripides' *Alexandros*', *B.I.C.S.* συμπλ. XXXII (1974). *Αντιόπη:* J. Kambitsis (Αθήνα 1972)· B. Snell, *Scenes from Greek Drama* (Berkeley / Los Angeles 1969) 70-98. *Κρεσφόντης:* O. Musso (Milano 1974). *Κρήτες:* R. Cantarella (Milano 1963). *Ερεχθεύς:* P. Carrara (Firenze 1977)· A. M. Diez (Granada 1975). *Υψιπύλη:* G. W. Bond (Oxford 1963). *Φαέθων:* J. Diggle (Cambridge 1970). *Τήλεφος:* E. W. Handley και J. Rea, *B.I.C.S.* συμπλ. V. (1957). *Σχόλια:* E. Schwartz (Berlin 1887-91)· O. L. Smith, *Scholia metrica anonyma in Euripidis Hecubam Orestem Phoenissas* (Copenhagen 1977)· S. L. Daitz, *The scholia in the Jerusalem palimpsest of Euripides* (Heidelberg 1979).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ: G. Murray, *Euripides and his age* (London 1913)· E. R. Dodds, 'Euripides the irrationalist', *C.R.* 43 (1929) 97-104· G. M. A. Grube, *The drama of Euripides* (London 1941)· E. M. Blaiklock, *The male characters of Euripides* (Wellington, N.Z. 1952)·

W. H. Friedrich, *Euripides und Diphilos* (München 1953)· L.H.G. Greenwood, *Aspects of Euripidean tragedy* (Cambridge 1953)· G. Zuntz, *The political plays of Euripides* (Manchester 1955). H. Strohm, *Euripides: Interpretationen zur dramatischen Form* (München 1957)· J. Jones, *On Aristotle and Greek tragedy* (London 1962) τμήμα IV· N. C. Hourmouziades, *Production and imagination in Euripides* (Αθήνα 1965)· F. Jouan, *Euripide et les légendes des chants cypriens* (Paris 1966)· D. J. Conacher, *Euripidean drama* (Toronto 1967)· H. Rohdich, *Die euripideische Tragödie* (Heidelberg 1968)· W. Steidle, *Studien zum antiken Drama* (München 1968)· R. P. Winnington-Ingram, 'Euripides *poietes sophos*', *Arethusa* 2 (1969) 127-42·A. P. Burnett, *Catastrophe survived* (Oxford 1971)· G. Zuntz, 'Contemporary politics in Euripides', *Opuscula selecta* (Manchester 1972) 54-61· C. H. Whitman, *Euripides and the full circle of myth* (Cambridge, Mass. 1974)· C. Collard, 'Formal debates in Euripides' drama', *G. & R.* 22 (1975) 58-71· A. Rivier, *Essai sur le tragique d'Euripide*, 2η έκδ. (Paris 1975). (2) ΣΥΛΛΟΓΕΣ: *Entretiens VI: Euripide* (Fondation Hardt, Genève 1960)· (εκδ.) E. Segal, *Euripides: a collection of critical essays* (Englewood Cliffs, N.J. 1968)· (εκδ.) E. R. Schwinge, *Euripides*, Wege der Forschung LXXXIX (Darmstadt 1968). (3) ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΔΡΑΜΑΤΑ: *Άλκ.*: K. von Fritz, 'Euripides' *Alkestis* und ihre modernen Nachahmer und Kritiker', *A.& A.* 5 (1956) 27-70· (εκδ.) J. Wilson, *Twentieth-century interpretations of Euripides' Alcestis* (Englewood Cliffs, N.J. 1968)· H. Erbse, 'Euripides' *Alkestis*', *Philologus* 116 (1972) 32-52. *Ανδ.*: A. Lesky, 'Der Ablauf der handlung in der *Andromache* des Euripides', *A.A.W.W.* 84 (1947) 99-115 = *Ges. Schrift.* 144· H. Erbse, 'Euripides' *Andromache*', Hermes 94 (1966) 276-97· P. D. Kovacs, *The Andromache of Euripides: an interpretation* (Chico, Calif. 1980). *Βάκχ.* R. P. Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysus* (Cambridge 1948: ανατυπ. Amsterdam 1969)· J. de Romilly, 'Le thème du bonheur dans les *Bacchantes*', *R.E.G.* 76 (1963) 361-80· C. Segal, *Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae* (Princeton 1982). *Ηλ.*: K. Matthiessen, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena* (Göttingen 1964). M. J. O' Brien, 'Orestes and the gorgon: Euripides' *Electra*', *A. J. Ph.* 86 (1964) 13-39. *Εκ.*: G. Kirkwood, 'Hecuba and Nomos', *T.A.Ph.A.* 78 (1947) 61-8· A. W. H.Adkins, 'Values in Euripides' *Hecuba* and *Hercules Furens*', *C.Q.* 16 (1966) 193-219. *Ελ.*: F. Solmsen, 'Onoma and Pragma in Euripides' *Helen*', *C.R.* 48 (1934) 119-21· A. P. Burnett, 'Euripides' *Helen*: a comedy of ideas', *C.Ph.* 55 (1960) 151-63· C. Segal, 'The two worlds of Euripides' *Helen*', *T.A.Ph.A.* 102 (1971) 553-614. Ηρ. Μ.: H. H. O. Chalk, 'Arete and Bia in Euripides' *Herakles*, *J.H.S.* 82 (1962) 7-18· J. C. Kamerbeek, 'Unity and meaning of Euripides' *Heracles*', *Mnemosyne* 4.19 (1966) 1-16. *Ηρακλείδ.*: J. W. Fitton, 'The *Suppliant Women* and *Heraclidae* of Euripides', *Hermes* 89(1961) 430-61· A. Lesky, 'On the Heraclidae of Euripides', *Y.Cl.S.* 25 (1977) 227-338· P. Burian, 'Euripides' *Heraclidae*: an interpetation', *C.Ph.* 72 (1977) 1-21· *Ιππ.*: B. M. W. Knox, '*The Hippolytus* of Euripides', *Y.Cl.S* 13 (1952) 3-31= *Word and action* (Baltimore 1979) 205-30· R. P. Winnington-Ingram, '*Hippolytus*: a study in causation', στο *Entretiens VI: Euripide* (Fondation Hardt, Genève 1960) 171-97. *Ίων*: C. Wolff, 'The design and myth in Euripides' *Ion*', *H.S.C.Ph.* 69 (1965) 169-94· B. M. W. Knox, 'Euripidean comedy', *Word and action* (Baltimore 1979) 250-74. *Ιφ. εν Αυλ.*: D. L. Page, *Actor's interpolations in Greek tragedy... with special reference to Euripides' Iphigeneia in Aulis* (Oxford 1934). *Ιφ. εν Τ.*: G. Zuntz, 'Die *Taurische Iphigenie* des Euripides', *Die Antike* 9 (1933) 245-54. *Μήδ.*: P. E. Easterling, 'The infanticide in Euripides' *Medea*', *Y.Cl.S.* 25 (1977) 177-91· B. M. W. Knox, 'The *Medea* of Euripides', *Y.Cl.S.* 25 (1977) 193-225 = *Word and action* (Baltimore 1979) 295-322. *Ορ.*: N. A. Greenberg, 'Euripides'

Orestes: an interpretation', *H.S.C.Ph.* 66 (1962) 157-92· E. Rawson, 'Aspects of Euripides' *Orestes*' *Arethusa* 5 (1972) 155-67· W. Burkert, 'Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie: Euripides *Orestes*', *A.&A.* 20 (1974) 97-109. *Φοίν.*: H. D. F. Kitto, 'The final scenes of the *Phoenissae*', *C.R.* 53 (1939) 104-11· E. Fraenkel, 'Zu den *Phoenissen* des Euripides', *S.B.A.W.* 1963, 1· J. de Romilly, 'Les Phéniciennes d' Euripide', *R.Ph.* 39 (1965) 28-47· E. Rawson, 'Family and fatherland in Euripides' *Phoenissae*' *G.R.B.S.* 11 (1970) 109-27. *Ρῆσ.*: W. Ritchie, *The authenticity of the Rhesus of Euripides* (Cambridge 1964)· H. D. F. Kitto, ' The Rhesus and related matters', *Y.Cl.S.* 25 (1977) 317-50. *Τρῳ.*: T.C.W. Stinton, *Euripides and the judgement of Paris.* (London 1965)· G. L. Koniaris, '*Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus* -A connected tetralogy? A connected trilogy?', *H.S.C.Ph.* 77 (1973) 87-124· R. Scodel, *The Trojan trilogy of Euripides* (Göttingen 1980). (4) ΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΗ: A. Turyn, *The Byzantine manuscript tradition of the tragedies of Euripides* (Urbana 1957)· G. Zuntz, *An inquiry into the transmission of the plays of Euripides* (Cambridge 1965)· V. D. di Benedetto, *La tradizione manoscritta euripidea* (Padova 1965)· S.G. Daitz, *The Jerusalem palimpsest of Euripides* (Berlin 1970)· K. Matthiessen, *Studien zur Textüberlieferung der Hekabe des Euripides* (Heidelberg 1974)· J. Diggle, *Studies on the text of Euripides* (Oxford 1981). (5) ΥΦΟΣ: W. Breitenbach, *Untersuchungen zur Sprache des euripideischen Lyrik* (Stuttgart 1934: ανατυπ. Hildesheim 1967)· W. Ludwig, *Sapheneia: ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides* (Tübingen 1954)· E. R. Schwinge, *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides* (Heidelberg 1968)· S. A. Barlow, *The imagery of Euripides* (London 1971)· K.H. Lee, *Index of passages cited in Breitenbach, etc.* (Amsterdam 1979).

ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ ΣΕ ΣΥΜΦΡΑΖΟΜΕΝΑ: T. H. Allen και G. Italie (Berkeley/Los Angeles 1954), συμπληρωμένο από τον C. Collard (Groningen 1971).

ΕΛΑΣΣΟΝΕΣ ΤΡΑΓΙΚΟΙ

ΒΙΟΙ, ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ, ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ

Οι αρχαίες μαρτυρίες είναι συγκεντρωμένες στον B. Snell, *Tragicorum Graecorum fragmenta* I (Göttingen 1971). Αυτός ο τόμος περιέχει επίσης τα ίδια τα αποσπάσματα, αντικαθιστώντας έτσι τον Nauck, *TGF* 719-833. Ο τόμος του Snell δεν έχει *λεξιλογικό ευρετήριο*: για την έκδοση του Nauck υπάρχει ένα συνολικό ευρετήριο, *Tragicae dictionis index spectans ad Tragicorum Graecorum Fragmenta* (Petersburg 1892: ανατυπ. Hildesheim 1962). Συζήτηση και βιβλιογραφία στον Lesky, *TDH* 523 κε.· B. Snell, *Szenen aus griechischen Dramen* (Berlin 1971)· G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in fourth-century tragedy* (Αθήνα 1980).

ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

Αχαιός: C. Drago, 'Achaeo: un satirografo minore del V secolo', *Dioniso* 5 (1936) 231-42. Αγάθων: P. Leveque, *Agathon* (Paris 1955). Χαιρήμων: C. Collard, 'On the tragedian Chaeremon', *J.H.S.* 90 (1970) 22-34. Κριτίας: D. F. Sutton, ' Critias and atheism', *C.Q.* 31 (1981) 33-8. Ιεζεκίας: H. Jacobson, *The Exagoge of Ezekiel* (Cambridge 1983). Ίων ο Χίος: A. von Blumenthal, *Ion von Chios. Die Reste seiner Werke* (Stuttgart/Berlin 1935).

ΣΑΤΥΡΙΚΑ ΔΡΑΜΑΤΑ

ΕΡΓΑ

Ο *Κύκλωψ* του Ευριπίδη: βλ. D. F. Sutton, *The date of Euripides' Cyclops* (Ann Arbor 1974). Σημαντικά παπυρικά αποσπάσματα από τους *Δικτυουλκούς*, δράμα για τη *Δίκη** και τους *Θεωρούς* ή *Ισθμιαστές* του Αισχύλου, τους *Ιχνευτές* και τον *Ίναχο* του Σοφοκλή και το ανώνυμο *Οινεύς* ή *Σχοινεύς* (η σοφόκλεια πατρότητα έγινε πιθανότερη από τον *P. Oxy.* 2453· πβ. εισαγωγή στον Page, στις *Σχολιασμένες εκδόσεις* παρακάτω). Οι υποθέσεις των σατυρικών δραμάτων του Ευριπίδη στον *P. Oxy.* 27.2455. Για τα χαμένα έργα βλ. τα λήμματα του *Παραρτήματος* για τον Αισχ., Σοφ., και Ευρ.· επίσης βλ. D. F. Sutton, 'A handlist of satyr plays', *H.S.C.Ph.* 78 (1974) 107-43. Βιβλιογραφικές παραπομπές στον R. A. Pack, *The Greek and Latin literary texts from Graeco-Roman Egypt*, 2η έκδ. (Ann Arbor 1965) στο λ. 'σατυρικό δράμα' και τους μεμονωμένους συγγραφείς.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. Schmid-Stählin I 2 79-86 και τους ιδιαίτερους συγγραφείς· Guggisberg (1947), στις *Μελέτες* (1) παρακάτω.)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: W. Steffen *Satyrographorum Graecorum fragmenta* (Poznań 1952). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Οι ίδιες μ' αυτές για τους τραγικούς. Τα παπυρικά κείμενα (συχνά συντομογραφημένα) με μτφρ. και σχόλια στον H. Lloyd-Jones, *Aeschylus* II (Loeb, 1957) και D. L. Page, *Select papyri* III (Loeb, 1941).

ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΜΑΡΤΥΡΙΑ: F. Brommer, *Satyrspiele*, 2η έκδ. (Berlin 1959)· T. B. L. Webster, *Monuments illustrating tragedy and satyr play*, 2η έκδ., *B.I.C.S.* συμπλ. XX (1967) 148. A. D. Trendall και T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek drama* (London 1971) κεφ. II.

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ: W. Aly, 'Satyrspiel', *RE* IIA.2 (1925) 235-47· W. Süss, *De Graecorum fabulis satyricis* (Dorpat 1929)· L. Campo, *I Drammi satireschi della Grecia antica* (Milano 1947)· P. Guggisberg, *Das Satyrspiel* (Zürich 1947)· L. E. Rossi, 'Il drama satiresco attico', *D. Arch.* 6 (1972) 248-302· Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, *Σατυρικά* (Αθήνα 1974)· B. Seidensticker, 'Das Satyrspiel', στο (εκδ.) G. A. Seeck, *Das griechische Drama* (Darmstadt 1979) 204-57· W. Steffen, *De graecorum fabulis satyricis* (Wroclaw 1979)· D. F. Sutton, *The Greek satyr play* (Meisenheim am Glan 1980)· του ίδιου, 'Satyr plays and children in the audience', *Prudentia* 13 (1981) 71-4. (2) ΑΙΣΧΥΛΟΣ: A. Setti, 'Eschilo satirico', *A.S.N.P.* 17 (1948) 1-36· R. G. Ussher, 'The other Aeschylus', *Phoenix* 31 (1977) 287-99. (3) ΣΟΦΟΚΛΗΣ: W. N. Bates, 'The satyr-dramas of Sophocles', στο *Classical studies presented to Edward Capps* (Princeton 1936) 14-23· W. Steffen, 'De Sophoclis indagatoribus quaestiones aliquot', *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciol Nauk* II (1949) 83-112. (4) ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ: W. Wetzel, *De Euripidis Fabula satyrica quae Cyclops inscribitur cum Homerico comparata exemplo* (Wiesbaden 1965)· A. P. Burnett, *Catastrophe survived* (Oxford 1971), ευρετήριο στο λ. 'σατυρικά μοτίβα'· L. E. Rossi, 'Il *Ciclope* de Euripide come *Komos* mancato', *Maia* 23 (1971) 10-38· W. Steffen, 'The satyr-dramas of Euripides', *Eos* 69 (1971) 203-26.

* Συνήθως δικτυουλκοί (αυτοί που τραβούν τα δίχτυα) δεν σχετίζονται με τη δίκη.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

ΓΕΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

(1) Κατάλογος ποιητών (259 συνολικά)

Austin, C., *Z.P.E.* 14 (1974) 201-25

(2) Αποσπάσματα

Austin, *CGFPap*

Austin, C. και Kassel, R., *Poetae comici Graeci* IV, *Aristophon-Crobylus* (Berlin/New York 1983).

Edmonds, J. M., *Fragments of Attic comedy,* 3 τόμοι (Leiden 1957-61: με μτφρ.: πολύ υποθετική αποκατάσταση)

Kaibel, *CGF* (Επίχαρμος και άλλοι Δωριείς συγγραφείς)

Kock, *CAF*, με τον J. Demiańczuk, *Supplementum comicum* (Cracow 1912)

Meineke, A., *Fragmenta comicorum Graecorum*, 5 τόμοι (Berlin 1839-57: ιστορία της κωμωδίας τόμ. I, ευρετήριο λέξεων από τον H. Iacobi τομ. V)

Olivieri, A., *Frammenti della commedia greca e del mimo*... 2 τόμ., 2η έκδ. (Napoli 1946: Επίχαρμος κ.τ.λ., με σχόλια).

(3) Επιγραφικά αρχεία

Geissler, P., *Chronologie der altattischen Komödie* (Berlin 1925: ανατυπ. με προσθήκες 1969)

Mette, H.-H., *Urkundendramatischer Aufführungen in Griechenland* (Berlin/New York 1977)

Pickard-Cambridge, *DFA* 101-25

(4) Άλλο αρχαιολογικό υλικό (απεικονίσεις σκηνών, ηθοποιών, μασκών κ.λπ.)

Bieber, M., *The history of the Greek and Roman theater*, 2η έκδ. (Princeton 1961: 870 εικόνες)

Brea, L. Bernabò, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi* (Genova 1981)

Rickard - Cambridge, *DFA*

του ίδιου, *DTC* (αρχές).

Seeberg, A., *Corinthian Komos vases, B.I.C.S.* συμπλ. XXVII (1971: αρχές)

Trendall, A.D., *Phlyax vases*, 2η έκδ., *B.I.C.S.* συμπλ. XIX (1967)

Webster, T. B. L., *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, 3η έκδ. από τον J. R. Green, *B.I.C.S.* συμπλ. XXXIX (1978)

Του ίδιου, *Monuments illustrating New Comedy*, 2η έκδ., *B.I.C.S.* συμπλ. XXIV (1969)

(5) Αρχαία και μεσαιωνικά γραπτά για την κωμωδία

Kaibel, *CGF*

Koster, W. J. W., *Scholia Graeca in Aristophanem* I 1A (Groningen 1975)

(6) Ιστορία

Herter, H., *Von dionysischen Tanz zum Komischen Spiel* (Iserlohn 1947: αρχές)

Lesky 233-40, 417-52, 633-7, 642-65

Meineke, A., στο (2) παραπάνω

Pickard-Cambridge, *DTC* (αρχές)

Schmid, W., στο Schmid-Stählin IV 2 (1946) 1-470 (5ος αι.)

Webster, T. B. L., *Studies in later Greek comedy*, 2η έκδ. (Manchester 1969: 4ος αι. ως τον Μένανδρο)

(7) Ειδικές μελέτες

Arnott, W. G., 'From Aristophanes to Menander', *G.&R.* 19 (1972) 65-80
Berk, L., *Epicharmus* (Groningen 1964: βλ. επίσης *DTC* 230-90)
Bonnanno, M.G., *Studi su Cratete comico* (Padova 1972)
Breitholz, L., *Die dorische Farce* (Stockholm 1960)
Descroix, J., *Le trimetre iambique des iambographes à la comédie nouvelle* (Mâcon 1931)
Dohm, H., *Mageiros* (München 1964)
Fraenkel, E., *De media et nova comoedia quaestiones selectae* (Göttingen 1912)
Gil, L., 'Comedia ática y sociedad ateniese', *Estudios clásicos* 18 (1974) 61-82, 151-86· 19 (1975) 58-88
Hofmann, W. και Wartenberg, G., *Der Bramarbas in der antiken Komödie, Abh.Ak. Wissenschaften DDR* 1973, 2
Hunter, R. L., *Eubulus: the fragments* (Cambridge 1983)
Oeri, H.-G., *Der Typ der Komischen Alten* (Basel 1948)
Pieters, L., *Cratinus* (Leiden 1946)
Schwarze, J., *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie* (Zürich 1936)
Sifakis, G. M. *Parabasis and animal choruses* (London 1971)
Wehrli, F., *Motivstudien zur griechischen Komödie* (Zürich 1936)
White, J. W., *The verse of Greek comedy* (London 1912)
Wiemken, H., *Der griechische Mimus: Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters* (Bremen 1972)
(8) Βιβλιογραφικές ανασκοπήσεις
Dover, K. J., στο *FYAT* (γενικά για την κωμωδία, περίπου 1900-68)
Kraus, W., *A.A.H.G.* 24 (1971) 161-80 (Παλαιά κωμωδία και Επίχαρμος)
του ίδιου, *A.A.H.G.* 28 (1975) 1-18 (η κωμωδία του 4ου αι. εκτός από τον Μένανδρο)
Murphy, C. T., *C.W.* 49 (1956) 201-11, 65 (1972) 261-73 (Αριστοφάνης και Παλαιά κωμωδία).

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΑ

Ο Αριστοφάνης, γιος του Φιλίππου, από τον δήμο των Κυδαθηναίων στην Αθήνα (Kirchner, *Prosop. Att.* 2090) ήταν πιθανώς στο τέλος της εφηβείας του όταν το πρώτο του έργο, το χαμένο *Δαιταλής* (Φαγοπότες), ανεβάστηκε το 427 π.Χ. Η ημερομηνία της γέννησής του κατά συνέπεια τοποθετείται γύρω στο 445 (*Νεφέλες* 528-31 και σχόλια Ανών. *Περί κωμ.* II 43 κε. Kaibel, III 38 Koster). Το έργο βρήκε καλή υποδοχή και πήρε το δεύτερο βραβείο. Τον επόμενο χρόνο οι *Βαβυλώνιοι* (επίσης χαμένο) κέρδισε το πρώτο βραβείο, και στα δύο επόμενα χρόνια ήλθαν περισσότερες πρωτιές με τους *Αχαρνής* και τους *Ιππής* (για τις πηγές βλ. τα *Γενικά έργα* για την 'Ελληνική Κωμωδία' στο (3) 'Επιγραφικά αρχεία'). Αυτό ήταν ένα λαμπρό ξεκίνημα, και όταν έγινε η επιλογή των έντεκα έργων που σώζονται, πέντε διαλέχτηκαν από τα επτά πρώτα χρόνια της καριέρας του Αριστοφάνη: Είναι τα *Αχαρνής*, 425· *Ιππής*, 424· *Νεφέλες*, 423· *Σφήκες*, 422· *Ειρήνη*, 421.

Όπως μερικοί από τους συγχρόνους του, ο Αριστοφάνης μερικές φορές έδινε τα έργα του σε άλλους για να τα ανεβάσουν. Αυτό υπερασπίζεται στους *Ιππής*, που ήταν η πρώτη του ανεξάρτητη παραγωγή, (512 κε.)· η πρακτική αντικατοπτρίζεται στο αστείο ότι 'γεννήθηκε την τέταρτη του μηνός', σαν τον Ηρακλή, να μοχθεί για τους άλλους (Αμειψίας, απ. 28 Κ

κ.α.· πβ. Πλάτ. κωμ. απ. 99-100 Κ με *P. Oxy.* 2737 απ. 1 ii 10 κε. = *CGF Pap* 56, 44 κε.). Επιπλέον, όταν ο Κλέων, που ήταν συνδημότης του, θεώρησε σαν προσβολή το πολιτικό περιεχόμενο των *Βαβυλωνίων,* φαίνεται πιθανό ότι ήταν ο ίδιος ο Αριστοφάνης και όχι ο παραγωγός του Καλλίστρατος που παραπέμφθηκε ενώπιον της Βουλής από τον προσβεβλημένο πολιτικό και καταγγέλθηκε για 'δυσφήμηση της πόλης μπροστά σε ξένους' δηλ. σ' ένα έργο που παιζόταν στα Διονύσια· πβ. *Αχαρν.* 177-82. 502 κε. 630 κε., με σχόλ. στους 738, 503· *Σφήκ.* 1284-91 και σχόλ.).

Ως την εποχή των αναφορών του για την υπόθεση στους *Αχαρνής,* ο Α. δούλευε κιόλας στην υπέρτατη επίθεση ενάντια στον Κλέωνα στους *Ιππής,* προφανώς με κάποια συνεργασία με τον αντίπαλο και στενά σύγχρονό του Εύπολη, για την οποία οι δυο αντάλλαξαν βαριές κουβέντες (*Αχαρν.* 300 κε.· *Νεφ.* 553 κε. με τα σχόλ. που αναφέρονται οι *Βάπται* του Εύπολη (78 Κ)· *Ιππής* 1288 κε. με τα σχόλ)· αξίζει να αναφερθεί, ότι ο Κρατίνος, που ο Α. τον ξέγραψε στους *Ιππής* ως γεροντομπεκρή που κάποτε ήταν ισχυρός και δημοφιλής, φαίνεται ότι στο ζήτημα αυτό τάχτηκε με το μέρος του Εύπολη (*Ιππής* 526 κε με τα σχόλ. στον στ. 531).

Οι προσωπικές αυτές αναφορές έχουν ίσως το πιο κοντινό τους σύγχρονο αντίστοιχο στο έργο της επιθεώρησης ή του σατιρικού περιοδικού. Χωρίς αμφιβολία αντανακλούν κάτι από τις πιέσεις που αισθανόταν ένας συγγραφέας τοπικής κωμωδίας που συναγωνίζεται για παραγωγή και επιτυχία στη μια από τις δυο ετήσιες εορτές στην Αθήνα αλλά πόσο βαθιά ήταν τα αισθήματα είναι δύσκολο να πει κανείς. Δυο από τα αστεία των ανταγωνιστών (ότι φαλάκραινε κι ότι ήταν ύποπτης κοινωνικής θέσης στην Αθήνα εξαιτίας του συνδέσμου του με την Αίγινα) ο Α. προσπαθεί να εξουδετερώσει έξυπνα υιοθετώντας τα (*Νεφ.* 540, *Ιππής* 550, *Ειρήνη* 767 κε. *Αχαρν.* 653 κε.). Η άλλη πλευρά της πρώιμης επιτυχίας του μπορεί να ιδωθεί στην απογοήτευσή του για τις *Νεφέλες,* που ήταν τρίτες μετά το έργο *Πυτίνη* ('Κανάτα κρασιού') του Κρατίνου και τον *Κόννο* του Αμειψία, που (δηκτικά) ανάμιξε τον Σωκράτη, όπως οι *Νεφέλες* (*Σφήκ.* 1043 κε., *Νεφ.* 530 κε.· Κρατίνος, *Πυτίνη* απ. 181-204 Κ· Αμειψίας, *Κόννος* απ. 7-12 Κ).

Το χωρίο των *Νεφελών* που αναφέρθηκε προέρχεται από ένα μέρος του έργου που συντέθηκε για μια αναθεωρημένη έκδοση, που είναι αυτή που σώζεται, πιθανόν όχι πολύ πριν από το 417. Εκεί ο Α. κοιτάζει πίσω με περηφάνεια στους *Ιππής,* κι επικρίνει τους αντιπάλους του για το ομοιόμορφο των επανειλημμένων εκθέσεών τους ενάντια στον Υπέρβολο, σ' αντίθεση με τα δικά του εγχειρήματα σε νέα πεδία. Ο θάνατος του Κλέωνα και το τέλος του πολέμου το 421 άλλαξαν σίγουρα τη σκηνή στην οποία ο Α. είχε τα πρώτα εναύσματα και τις συγκλονιστικές εμπειρίες με τη μετακίνηση δυο από τις κύριές του προκαταλήψεις. Αλλά, καθώς γνωρίζουμε λίγα πράγματα για τις προσωπικές του περιστάσεις στους προηγούμενες χρόνους, τώρα γνωρίζουμε λιγότερα, αφού, είτε μιλώντας με τη φωνή κάποιου χαρακτήρα ή του χορού στην παράβαση, έχει λιγότερα πράγματα να πει για τον εαυτό του. Τα έργα που σώζονται από τη 'μέση περίοδο' του 420-400, από περίπου το 25ο ως το 45ο, είναι οι *Όρνιθες* (414), η *Λυσιστράτη* (411), οι *Θεσμοφοριάζουσες* (411) και οι *Βάτραχοι* (405)· και παρόλο που ο Ευριπίδης είναι χαρακτήρας στα δύο τελευταία απ' αυτά (όπως πρωτύτερα στους *Αχαρνής*) δεν έχουμε εξωτερική πληροφορία για την προσωπική τους σχέση, αν υπήρχε.

Κάτω από όλη την ποικιλία του θέματος στα έργα υπάρχουν τάσεις που δείχνουν την κατεύθυνση στην οποία αναπτυσσόταν η κωμωδία. Υπάρχει μικρότερη άμεση πολιτική ανάμιξη, κι ένα αυξανόμενο κοινωνικό ενδιαφέρον· τα λυρικά μέρη ακόμη ανθούν, αλλά κατά

μεγάλο μέρος πάνω και πέρα από την παραδοσιακή τους λειτουργία σε επιρρηματικές συζυγίες κι άλλες προσχεδιασμένες ακολουθίες σκηνών· αλλά αν συζητήσουμε από τις τάσεις αυτές σε αλλαγές στην προσωπική στάση του Α. στα πολιτικά και τη μουσική, συζητούμε απλώς σε φαύλο κύκλο. Υπάρχουν ακόμη, όπως παλαιότερα, χωρία που δείχνουν ότι είχε σαφή επίγνωση της κωμικής παράδοσης στην οποία εργάστηκε και της δικής του συναγωνιστικής θέσης (π.χ. *Δεύτεραι Θεσμοφοριάζουσαι* (πιθανόν 407/6) απ. 333-4 Κ· *Βάτραχοι* 1-14). Κατά πόσο είχε, ή εξέφρασε, ισχυρές θεωρητικές απόψεις για τη συγγραφή θεατρικών έργων δεν έχουμε τρόπο να πούμε: όταν ο Πλάτων στο *Συμπόσιο* βάζει τον Σωκράτη να επιχειρεί να υποβάλει στον Αγάθωνα και τον Α. για το γράψιμο της τραγωδίας και της κωμωδίας, αυτό γίνεται στο τέλος ενός πολύ μακρού συμποσίου, κι ο Α. αρκετά διασκεδαστικά, είναι ο πρώτος που αποκοιμιέται (*Συμπ.* 233d); ίσως η πρακτική κριτική του δευτέρου μέρους των *Βατράχων* ήταν πιο κοντά στη δική του ιδιοσυγκρασία.

Από τα είκοσι χρόνια ανάμεσα στους *Βατράχους* και την υποτιθέμενη χρονολογία του θανάτου του Α. στα μέσα της δεκαετίας του 380 έχουμε δυο έργα, τις *Εκκλησιάζουσες* (393 ή 392;) και τον *Πλούτο* (388), που είναι εμφανή για την ελάττωσή τους του ρόλου του χορού και μια πιο γενικεύουσα προσέγγιση στις υποθέσεις του καιρού. Ο Α. είχε γιους που ήταν κωμικοί ποιητές, τον Φίλιππο (*Prosop. Att.* 14460), τον Αραρώ (*Prosop. Att.* 1575) και δυνατόν ένα άλλο (;Φιλέταιρος, *Prosop. Att.* 14253· ;Νικόστρατος, *Prosop. Att* 11038). Είναι ενδιαφέρουσα αντανάκλαση της συνεχούς θέσης του ως κωμικού ποιητή το γεγονός ότι μεταγενέστεροι κριτικοί μπόρεσαν να δουν στα δυο τελευταία έργα του, τον χαμένο *Κώκαλο* και τον *Αιολοσίκωνα*, αυτό που αναγνώρισαν ως πρόληψη της Μέσης και Νέας Κωμωδίας (Πλατώνιος Ι 31 κε. Kaibel, I 29 κε. Koster· *Βίος Αρ.* XI 69 κε. D.-D., XXVIII 54 κε. Koster)· είναι επίσης ενδιαφέρον ότι τα έργα αυτά από ένα που πλησίαζε τα 60 με μια μακρά σταδιοδρομία πίσω του μπορούσαν να δοθούν για παρουσίαση σε κάποιον της επόμενης γενιάς, το γιο του Αραρώ, για να αυξήσει τη φήμη του στο κοινό (Υπόθ. *Πλούτ.* III Coulon = IV Dübner, κ.α.). Η Βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας καταλογογράφησε σαράντα τέσσερα έργα σύνολο, από τα οποία τα τέσσερα θεωρούνταν με αμφιβολίες αυθεντικά ή νόθα (Ανών. π. *κωμωδ.* II 47 κε. Kaibel, III 41 Koster, κ.ά.).

Πηγές: η έκδοση του Cantarella του Α. δίνει τα πιο πολλά από τα σχετικά κείμενα στα Προλεγόμενα, Ι 135 κε.· για μερικούς φίλους του Α. βλ. Sterling Dow, *A.J.A.* 73 (1969) 234-5, συζητώντας την *IG* II² 2343· για πορτρέτα G. M. A. Richter, *Portraits of the Greeks* I (London 1965) 140, με T. B. L. Webster, *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, 3η έκδ. από τον J. R. Green, *B.I.C.S.* παράρτ. XXXIX (1978), στο ASι.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ: ΚΕΙΜΕΝΑ: F. W. Hall και W. M. Geldart (OCT, 1906-7: με αποσπάσματα)· V. Coulon και H. van Daele (Budé, 1923-30 και μεταγενέστερες διορθωμένες ανατυπώσεις)· B. B. Rogers (Loeb, 1924: με έμμετρη μτφρ.). R. Cantarella (Milano 1949-64: με προλεγόμενα και ιταλική πεζή μτφρ.)· A. Sommerstein (London 1980-3: *Αχαρν., Ιππής, Νεφέλαι, Σφήκες*, με παράλληλη μτφρ. και σύντομες σημειώσεις). ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΑ ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ: (1) Τα ένδεκα έργα B.B. Rogers (London 1902-16: με έμμετρη μτφρ. όπως η Loeb)· J. van Leeuwen 12 τόμοι συμπεριλαμβανομένων προλεγομένων (Leiden 1893-1906). (2) Μεμονωμένα έργα. *Αχαρν.*: W. W. Rennie (London 1909)· W. J. M. Starkie (London 1909: με παράλληλη μτφρ.). *Ιππής*: R. A. Neil (Cambridge 1901)·

Νεφέλαι: W. J. M. Starkie (London 1911: με παράλληλη μτφρ.)· K. J. Dover (Oxford 1968). *Σφήκες*: W. J. N. Starkie (London 1897)· D. M. MacDowell (Oxford 1971). *Ειρήνη*: H. Sharpley (London 1905)· M. Platnauer (Oxford 1964). *Όρνιθες*: T. Kock και O. Schroeder (Leipzig 1927)· Φ. Ι. Κακριδής (Αθήνα 1974). *Λυσ.*: U. von Wilamowitz-Moellendorff (Berlin 1927). *Βάτραχοι*: T. G. Tucker (London 1906)· L. Radermacher, *S.A.W.W.* 1921, 2η έκδ. από τον W. Kraus (Wien 1954)· W. B. Stanford, 2η έκδ. (London 1963). *Εκκλησ.*: R. G. Ussher (Oxford 1973). *Πλούτ.*: K. Holzinger, *S.A.W.W.* 218.3 (1940). Αποσπάσματα. βλ. τα γενικά έργα κάτω από την 'Ελληνική Κωμωδία'. Για τους *Δαιταλής* ('Συμποσιαστές') βλ. A. C. Cassio, *Banchettanti: i frammenti* (Pisa 1977). *Σχόλια*. W. Dindorf και F. Dübner (Paris 1842 και ανατυπώσεις: πεπαλαιωμένη, αλλά δεν έχει ακόμη αντικατασταθεί για όλα τα έργα)· W. J. W. Koster και ά. (σε εξέλιξη: Groningen 1960-). *Όρνιθες*: J. W. White (Boston/London 1914). *Λυσ.* G. Stein (Göttingen 1891). Επίσης G. Zuntz, *Die Aristophanes-Scholien der Papyri*, 2η έκδ. (Berlin 1975)· W. G. Rutherford, *A chapter in the history of annotation = Scholia Aristophanica* III (London 1905). Βλ. περαιτέρω T. Gelzer, *Gnomon* 33 (1961) 26-34, και για το έργο στα σχόλια και γενικά την παράδοση του κειμένου του ίδιου στις *Μελέτες (1) παρακάτω, Aristophanes der Komiker* 1548-63.

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΕΙΣ: K. J. Dover, *Lustrum* 2 (1957) 52-112· T. Gelzer, *Aristophanes der Komiker* (Stuttgart 1971) = *RE* suppl. XII 1391-1570· R. G. Ussher, *G & R.* New surveys in the classics XIII (1979)· βλ. *Γενικά έργα* (8) κάτω από τον τίτλο 'Ελληνική Κωμωδία' (2) ΓΕΝΙΚΑ: C. Pascal, *Dioniso: saggio sulla religione e la parodia religiosa in Aristofane* (Catania 1911)· W. Süss, *Aristophanes und die Nachwelt* (Leipzig 1911)· G. Murray, *Aristophanes, a study* (Oxford 1933)· Q. Cataudella, *La poesia di Aristofane* (Bari 1934)· V. L. Ehrenberg, *The people of Aristophanes*, 2nd ed. (London 1951· 3η έκδ. New York 1972: ανατυπώσεις)· W. Süss, 'Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes' *Rh. M.* 97 (1954 115-59, 229-54, 289-316· H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie* (München 1957)· T. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes* (München 1960)· E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes* (Roma 1962)· C. F. Russo, *Aristofane, autore di teatro* (Firenze 1962)· P. Händel, *Formen und Darstellungen in der aristophanischen Komödie* (Heidelberg 1963)· C. H. Whitman, *Aristophanes and the comic hero* (Cambridge, Mass. 1964)· J. Taillardat, *Les images d'Aristophane*, 2nd ed. (Paris 1965)· P. Rau, *Paratragodia* (München 1967)· K. J. Dover, *Aristophanic comedy* (London 1972)· G. E. M. de Ste Croix, *The origins of the Peloponnesian war* (London 1972) App. xxix 'The political outlook of Aristophanes'· J. Sánchez Lasso de la Vega, 'Realidad y politica en la comedia de Aristofane' C.F.C. 4 (1972) 9-89· A. Sommerstein, 'On translating Aristophanes', *G. & R.* 20 (1973) 140-54· E. S. Spyropoulos, *L'accumulation verbale chez Aristophane* (Thessaloniki 1974)· J. Henderson, *The maculate muse: obscene language in Attic comedy* (New Haven /London 1975)· B. A. Sparkes, 'Illustrating Aristophanes', *J.H.S.* 45 (1975) 122-35· C. W. Dearden, *The stage of Aristophanes* (London 1976)· W. Kraus 'Aristophanes und Sokrates', *Sprachwissenschaftliche Beiträge zur Literaturwissenschaft* (Öst. Akad der Wissenschaften) 7 (1976) 161-79· H. Schareika, *Der Realismus der attischen Komödie* (Frankfurt am Main/Berne/Las Vegas 1978)· F. Heberlein, *Pluthygieia: zur Gegenwelt bei Aristophanes* (Frankfurt am Main 1980). (3) INDIVIDUAL PLAYS: *Ιππής*: M. Pohlenz, *N.A.W.G.* 1952 = *Kl. Schr.* II 511 κε. O. Navarre, *Les cavaliers d'Aristophane: étude et analyse* (Paris 1956)· M. Landfester, *Die Ritter des Aristophanes* (Amsterdam 1967). *Wasps*: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *S.D.A.W.* 1911= Kl. Schr. I 284 κε· G. Paduano, *Il giudice giudicato: le funzioni del comico*

nelle Vespe di Aristofane (Bologna 1974). *Όρνιθες:* E. Fraenkel, *Kleine Beiträge* (Roma 1964) 427-67 με τις *Beobachtungen zu Aristophanes* (Roma 1962) 58-99· H. Hofmann, *Mythos und Komödie* (Hildesheim 1976) 70-229. *Θεσμοφ.*: H. Hansen, 'Aristophanes' *Thesmophoriazusae:* theme, structure, production', *Philologus* 120 (1976) 165-85. (4) ΜΕΤΡΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ: Descroix και White στα *Γενικά έργα* (7) κάτω από τον τίτλο 'Ελληνική Κωμωδία'. P. Pucci, 'Aristofane ed Euripide', *M.A.L* ser. 8 x.5 (1961) 273-423· C. Prato, *I canti di Aristofane* (Roma 1962)· A. M. Dale, *Lyric metres of Greek drama,*, 2η έκδ. (Cambridge 1968) και (1969) κάτω από το (5) παρακάτω· T. McEvilley, 'Development in the lyrics of Aristophanes', *A.J.Ph.* 91 (1970) 257-76· E. Domingo, *La responsión estrofica en Aristofane* (Salamanca 1975). (5) ΣΥΓΚΕΝΤΡΩΜΕΝΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ (τα άρθρα στις συλλογές αυτές δεν καταγράφονται χωριστά παραπάνω· ο οβελός δηλώνει ότι όλο ή μεγάλο μέρος του υλικού ανατυπώνεται απ' αλλού). Κωμῳδοτραγήματα: *Studia Aristophanica in honorem... W. J. W. Koster* (Amsterdam 1967: σύμμικτα)· † (εκδ.) D. J. Littlefield, *Twentieth-century interpretations of the Frogs* (Englewood Cliffs, N. J. 1968)· A. M. Dale, *Collected papers* (Cambridge 1969: βλ. ιδ. τους αρ †3, †8, †9, †11, †14, †15, 21-5, κυρίως για τη σκηνοθεσία και για τη φύση των μέτρων)· † (εκδ.) H.-J. Newiger, *Aristophanes und die alte Komödie* (Darmstadt 1975: με εισαγωγή και μεγάλη βιβλιογραφία, 487-510)· (εκδ.) J. Henderson, *Aristophanes: Essays in interpretation, Y.Cl.S.* 26 (1980).

ΛΕΞΙΚΑ: O. J. Todd (Cambridge, Mass. 1932: βασίζεται στο O.C.T.: διορθώσεις από τον W. K. Pritchett, *C.Ph.* 51 (1956) 102)· H. Dunbar, νέα έκδ. από τον B. Marzullo (Hildesheim 1973).

ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ

ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΑ - ΠΑΡΕΚΒΑΣΗ

Ο Μένανδρος γιος του Διοπείθη, από το δήμο της Κηφισιάς (Kirchner, *Pr. Att.* 9875), γεννήθηκε το 342/1 π.Χ.· πέθανε 292/1 ή σ' ένα γειτονικό έτος (*IG* XIV 1184 κι άλλες πηγές· αλλά οι μαρτυρίες συγκρούονται). Τον θυμούνταν ως μαθητή του Θεόφραστου, του διαδόχου του Αριστοτέλη ως αρχηγού της Περιπατητικής Σχολής (Διογ. Λαέρτ. 5.36), κι επίσης ως σύγχρονο του Επίκουρου, ο οποίος αν και γεννήθηκε στη Σάμο, υπηρέτησε τη στρατιωτική του θητεία στην Αθήνα κι ήταν στην ίδια εφηβική τάξη με τον Μ. (Στράβ. 14.638). Μπορεί να ήταν μέσω του Θεόφραστου και του κύκλου του που ο Μ. ήλθε σ' επαφή μ' ένα κάπως μεγαλύτερο σύγχρονο, τον Δημήτριο Φαληρέα, και συνήψε φιλία που λέγεται ότι τον έκανε να διακινδυνεύσει τον καιρό της ανατροπής του Δημητρίου από τη διακυβέρνηση της Αθήνας το 307 (Διογ. Λαέρτ. 5.79). Έτσι ο Μ. φαίνεται ότι κινήθηκε στους ανώτερους κύκλους της αθηναϊκής πνευματικής και πολιτικής ζωής· αλλά δεν γνωρίζουμε για οποιαδήποτε πολιτική ανάμιξη ή δραστηριότητα από μέρους του, ούτε για πνευματικά ενδιαφέροντα έξω από το θεατρικό του έργο. Όπως ο Αριστοφάνης κι άλλοι κωμικοί ποιητές, άρχισε νωρίς· κι είχε πρώιμες επιτυχίες. Παρά τις διαφωνίες ανάμεσα στις πηγές, μπορούμε πιθανώς να πούμε ότι η πρώτη του παράσταση πραγματοποιήθηκε το 321 με το χαμένο έργο *Οργή* κι ότι κέρδισε το πρώτο βραβείο (Ιερώνυμος, *Χρον.* 1696· Ανών. *Περί κωμωδίας* II 69 κε. Kaibel, III 57 κε. Koster). Δεν είναι βέβαιο τι βρίσκεται πίσω από την παράδοση που συνδέει τον Μ. με τον Άλεξη (που έδινε παραστάσεις κωμωδίας στην Αθήνα τουλάχιστο

τόσο νωρίς όσο η δεκαετία του 350). Θεωρούνται ως ανεψιός και πατρικός θείος (Σούδα, στο λ. Άλεξις, όπου ταυτόχρονα περιγράφει τον Άλεξη ως κάτοικο των Θουρίων στη Ν. Ιταλία)· ή ως μαθητής και δάσκαλος (Ανών. *Περί κωμωδίας*, ό.π.): μερικοί κριτικοί είδαν πιθανώς μια ιδιαίτερη συγγένεια στο έργο τους.

Ο Μ. πιστώνεται διαφορετικά με 105, 108 και 109 έργα, (ο Αύλος Γέλλιος 17.4.4 γνωρίζει και τους τρεις αριθμούς)· σχεδόν όλοι αυτοί είναι τώρα γνωστοί τουλάχιστο με τον τίτλο, άν και η ύπαρξη εναλλακτικών τίτλων περιπλέκει τον υπολογισμό τώρα όπως (αναμφίβολα) στην αρχαιότητα. Η χρονολόγηση είναι δύσκολη επειδή έχουμε λίγες ασφαλείς μαρτυρίες, κι υπάρχουν προβλήματα τόσο στη μετάφραση αυτών που φαίνονται να είναι λογικές συνέπειες της λογοτεχνικής ανάπτυξης σε μια χρονολογική ακολουθία και στην προσπάθεια να χρησιμοποιηθούν ως μαρτυρία για ακριβή χρονολόγηση γεγονότα που αναφέρονται στα έργα ως μέρος του περίγυρου της ζωής των πλασματικών χαρακτήρων. Εκτός από την (πιθανή) αρχική επιτυχία της *Οργής* το 321, ο *Δύσκολος* (ή *Μισάνθρωπος*) κέρδισε το πρώτο βραβείο στα Λήναια του 316 (σημείωση παράστασης στον κώδικα Bodmer), κι ένα αταύτιστο έργο στα Διονύσια του επόμενου έτους (*Πάρ. Μάρμ.* Β επ. 14). Το σύνολο των οκτώ νικών του Μ. σε τριάντα χρόνια (Gell. *ό. π.*) είναι ένας προφανώς σεβαστός, άν και όχι θεαματικός αριθμός, και πρέπει να υπήρξαν πολλές απογοητευτικές εμπειρίες. Μια απ' αυτές ήταν το 312, όταν ο *Ηνίοχός* του ήλθε πέμπτος (*IG* II^2 2323a, 36 κε.)· ως το 301, οπότε μια παράσταση των *Ιμβρίων* ήταν ανάγκη να αναβληθεί, ο αριθμός των έργων του λογαριαζόταν στα εβδομήντα (*P. Oxy.* 1235, 103 κε.). Αμέσως μετά το θάνατό του, αν όχι όσο ακόμη ζούσε, ένας μπούστος ιδρύθηκε στο θέατρο του Διονύσου από τους γιους του Πραξιτέλη, τον Κηφισόδοτο και τον Τίμαρχο· τώρα σώζεται μόνο η γραπτή βάση (*IG* II^2 3777), αλλά η επίδραση του έργου αυτού στα πολυάριθμα μεταγενέστερα πορτρέτα φαίνεται ότι ήταν αξιόλογη.

Τα έργα του Μ. έγιναν κλασικά του θεάτρου μέσα σε μια γενιά ή περίπου από το θάνατό του· και από το 240 π.Χ και εξής οι λατινικές κωμωδίες που προσαρμόστηκαν απ' αυτόν κι άλλους δραματικούς συγγραφείς του 4ου αιώνα παριστάνονταν στις γιορτές στη Ρώμη. Ήταν πολύ ευνοούμενος συγγραφεύς σ' όλη την ελληνιστική εποχή και τη μεταγενέστερη αρχαιότητα, όπως μπορεί να δει κανείς από τις πολυάριθμες αναφορές σ' αυτόν και από τη συχνότητα των αποσπασματικών αντιγράφων των έργων σε συλλογές παπύρων από ανασκαφές. Ο Μ. διαβαζόταν ακόμη κι αντιγραφόταν στον 6ο, ίσως τον πρώιμο έβδομο αιώνα (*P. Berol.* 21199), αλλά μετά τους Σκοτεινούς αιώνες του Βυζαντίου είναι γνωστός μόνο από αναφορές κι από λατινικές 'αποδόσεις' (τουλάχιστο οκτώ έργα από τον Πλαύτο και Τερέντιο βασίζονται σ' αυτόν) μέχρι την αναγέννησή του στους νεότερους χρόνους. Η γνώση μας του έργου του έχει μεταμορφωθεί από την προοδευτική ανάκτηση νέων κειμένων στον 19ο και 20ο αιώνα, τα πιο αξιοσημείωτα από τον κώδικα του Καΐρου (*P. Cair.* J 43227), που δημοσιεύτηκε το 1907, κι από τον κώδικα Bodmer (1959, 1969). Μελέτες και υπομνήματα γραμμένα πριν ή ανάμεσα στις φάσεις ανακάλυψης έχουν χρήσιμο υλικό και πολύτιμη οξυδέρκεια, αλλά αναπόφευκτα θα παραπλανήσουν αν χρησιμοποιηθούν χωρίς προνοητικότητα.

Πηγές: τα περισσότερα από τα σχετικά κείμενα εκθέτονται στις Μαρτυρίες στην αρχή των τόμ. II της έκδοσης BT των Koerte-Thierfelder· για τις προσωπογραφίες βλ. G.M.A. Richter, *Portraits of the Greeks* (London 1965) μαζί με τους S. Charitonidis, L. Kahil, R. Ginouvès, *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène*, *A.K.*, Beiheft VI (1970) 27-31, E. Lissi Caronna, *B.A.* 52 (1967) 41-2 και B. Ashmole, *A.J.A.* 77 (1973) 61.

ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: Συγκεντρωμένα θεατρικά έργα και αποσπάσματα: A. Koerte (BT: I, *Reliquiae in papyris et membranis vetustissimis servatae*, 3η έκδ. 1938, ανατυπ. με προσθήκες 1955, 1957· II, Reliquiae apud veteres scriptores servatae, αναθ. και επαυξημένα από τον A. Thierfelder, 2η έκδ. 1959)· D. del Corno, τόμ. I (Milano 1967: περιεχόμενα παρόμοια με τον Koerte I, αλλά χωρίς την *Σαμία* και την '*Φλωρ. Κωμ.*' = *Ασπίς* με ιταλική πεζή μτφρ.)· J.-M. Jacques (Budé: I 1, *Σαμία*, 1971: I, 2, *Δύσκολος*, 2η έκδ., 1976)· F. H. Sandbach, *Reliquiae selectae* (OCT, 1972: παραλείπει τα συντομότερα αποσπάσματα από παραθέματα: διορθωμένη ανατύπ. 1976)· W. G. Arnott, τόμ. I (Loeb, 1979: *Ασπίς-Επιτρέποντες*). Βλ. επίσης *CGF Pap. Sententiae:* W. Görler, *Μενάνδρου Γνώμαι* (Berlin 1963)· S. Jaekel (BT, 1964) με τους D. Hagedorn και M. Weber, *Archiv für Papyrusforschung* 3 (1968) 15-50 και R. Führer, *Zur slavischen Übersetzung der Menandersentenzen* (Königstein 1982). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: A. W. Gomme και F. H. Sandbach (Oxford 1973: συμβαδίζει με το OCT). Ένα ή περισσότερα θεατρικά έργα: *Ασπίς* και *Σαμία*: C. Austin, 2 τόμοι (Berlin 1969-70: I κείμενο με κριτικό παράρτημα και ευρετήρια· II, *Subsidia interpretationis*)· F. Sisti (Roma: *Ασπίς*, 1971· *Σαμία*, 1974). *Δύσκολος*: E. W. Handley (London/Cambridge, Mass. 1965)· J. Martin, *L'atrabilaire*, 2η έκδ. (Paris 1972). *Επιτρέποντες*: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Das Schieldsgericht* (Berlin 1925)· V. de Falco, 3η έκδ. (Napoli 1961). *Υδρία*: K. Gaiser, *A.H.A.W.* 1977, I (κατά εικασία αποκατάσταση από το *CGFPap.* adesp. nov. 244 και άλλες πηγές). *Μισούμενος:* E. G. Turner, *The lost beginning of Menander, Misoumenos* (London 1978) = *P.B.A.* 73 (1977) 315-31, και *P. Oxy.* 48 (1981) και 3368-71 (νέο κείμενο των στίχων 1-100). *Φάσμα*: E. G. Turner, *G.R.B.S.* 10 (1969) 307-24. *Σαμία*: βλ. παραπάνω μαζί με την *Ασπίδα*· D. M. Bain (Warminster 1983). *Σικυώνιος:* R. Kassel (Berlin 1965: κριτική έκδοση).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΕΙΣ: A. Koerte, *RE* XV.I (1931) 707-61, με H.-J. Mette, *RE* συμπλ. XII (1970) 854-62· H.-J. Mette, *Lustrum* 10 (1965) 5-211· II (1966) 139-49· 13 (1968) 535-68· W. G. Arnott, 'Menander: discoveries since the *Dyskolos*', *Arethusa* 3 (1970) 49-70· του ίδιου, 'Menander, Plautus, Terence', *G.& R.* New surveys in the classics IX (1975)· W. Kraus, *A.A.H.G.* 26 (1973) 31-56· E. W. Handley, 'Recent papyrus finds: Menander', *B.I.C.S.* 26 (1979) 81-7· W. Luppe, 'Literarische Texte: Drama', *Archiv für Papyrusforschung* 27 (1980) 233-50. (2) ΓΕΝΙΚΕΣ: C. Préaux, 'Ménandre et la société athénienne', *C.E.* 32 (1957) αρ. 63, 84-100· της ίδιας, 'Les fonctions du droit dans la comédie nouvelle', *C.E.* 35 (1960) αρ. 69, 222-39· T.B.L. Webster, *Studies in Menander*, 2η έκδ. (Manchester 1960)· A. Dain, 'La survie de Ménandre', *Maia* 15 (1963) 278-309· A. Barigazzi, *La formatione spirituale di Menandro* (Torino 1965)· K. Gaiser, 'Menander und der Peripatos', *A.& A.* 13 (1967) 8-40· P. Flury, *Liebe und Liebesprache bei Menander, Plautus und Terenz* (Heidelberg 1968)· A. Blanchard, 'Recherches sur la composition des comédies de Ménandre', *R.E.G.* 73 (1970) 38-51· T. B. L. Webster, *Studies in later Greek comedy*, 2η έκδ. (Manchester 1970)· W. T. MacCary, 'Menander's soldiers: their names, roles and masks', *A.J.Ph.* 93 (1972) 279-98· J. S. Feneron, 'Some elements of Menander's style', *B.I.C.S* 21 (1974) 81-95· N. Holzberg, *Menander: Untersuchungen zur dramatischen Technik* (Nürnberg 1974)· T. B. L. Webster, *An introduction to Menander* (Manchester 1974)·D. del Corno, 'Alcuni aspetti del linguaggio di Menandro', *Studi classici e orientali* 24

(1975) 13-48· A. G. Katsouris, *Linguistic and stylistic characterization: tragedy and Menander* (Ιωάννινα 1975)· M. G. Ferrero, 'L' asindeto in Menandro', *Dioniso* 47 (1976) 82-106· K. Treu, 'Die Menschen Menanders', στον (εκδ.) R.Mueller, *Mensch als Mass aller Dinge* (Berlin 1976) 399-421· M. Marcovich, 'Euclio, Knemon and the Peripatos', *I.C.S.2* (1977) 192-218· S. M. Goldberg, *The making of Menander's comedy* (London, Berkeley & Los Angeles 1980)· E. G. Turner, 'The rhetoric of question and answer in Menander', *Themes in drama* 2 (1980) 1-23. (3) ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ: *Αδελφοί* II: O. Rieth, *Die Kunst Menanders in den Adelphen des Terenz* (Hildesheim 1964). *Ασπίς*: H. Lloyd-Jones, *G.R.B.S.* 12 (1971) 175-95. *Δις εξαπατών*: E. W. Handley, *Menander and Plautus* (London 1968 και –στα γερμανικά– ως Wege der Forschung CXXXVI (1973): πραγματεύεται το κείμενο που είναι αντίστοιχο με τον Πλαύτο, *Βακχίδες* (494 κε.)· K. Gaiser, *Philologus* 114 (1970) 51-87· V. Pöschl, *S.H.A.W.* 1973, 4. *Δύσκολος*: A. Schäfer, *Menanders Dyskolos: Untersuchungen zur dramatischen Technik* (Meisenheim am Glan 1965). Υποβολιμαίος: M. Kokolakis, *Athena* 66 (1962) 9-114· *Μισούμενος*: T. B. L. Webster, 'Woman hates soldier: a structural approach to Greek comedy', *G.R.B.S.* 14 (1973) 287-99. *Σαμία*: H.-D. Blume, *Menanders Samia: eine Interpretation* (Darmstadt 1974)· H. Lloyd-Jones, *Y.Cl.S.* 22 (1972) 119-44. *Σικυώνιος*: H. Lloyd-Jones, *G.R.B.S.* 7 (1966) 131-57 (δίνει πολλά παραθέματα απ' το κείμενο). *Θεοφορουμένη*: E. W. Handley, *B.I.C.S.* 16 (1969) 88-101 (εκτενή παραθέματα). (ΜΕΡΙΚΕΣ ΣΥΝΤΟΜΟΤΕΡΕΣ ΓΕΝΙΚΕΣ ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ: G. Murray, *Aristophanes* (Oxford 1933) 221-63· A. W. Gomme, *Essays in Greek history and literature* (Oxford 1937) 249-95· L. A. Post, *From Homer to Menander* (Berkeley, Cal. 1951)· E. Lefèvre,, 'Menander', στον (εκδ.) G. A. Seeck, *Das griechische Drama* (Darmstadt 1979) 307-53. O Webster (1974) 111-93, στο (2) παραπάνω, δίνει 'περιληπτικές αποκαταστάσεις όλων των θεατρικών έργων για τα οποία μπορεί να λεχθεί κάτι χρήσιμο'. (5) ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ: Βλ. τα *Γενικά έργα* (4) στην 'Ελληνική κωμωδία' και επιπλέον: T. B. L. Webster, 'The masks of Greek comedy', *Bull. John Rylands Library* 32 (1949) 97-136· του ίδιου 'Menander: production and imagination', *Bull. John Rylands Library* 45 (1962) 235-72· Charitonidis κ.ά. στο *Βίο* και τα έργα στο τέλος παραπάνω. (6) ΣΥΓΚΕΝΤΡΩΜΕΝΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ: C. Corbato, Studi Menandrei (Trieste 1965)· F. Zucker, *Menanders Dyskolos als Zeugnis seiner Epoche* (Berlin 1965)· (έκδ.) E. G. Turner, *Entretiens XVI: Ménandre* (Fondation Hardt, Genève 1970).

ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ (μόνο μερική κάλυψη): Koerte, BT εκδ. II, συμπληρωμένη (κυρίως από τον *Δύσκ.*) από τον H.-J. Mette, *έκδ. Δύσκ.*, 2η έκδ. (Göttingen 1961). *Ασπίς* και *Σαμία*: Austin I, στις *Σχολιασμένες εκδόσεις* παραπάνω. *Δύσκ.*: H. Lloyd-Jones, *εκδ. Δύσκ.* (OCT, 1960). *Μισ.* (το μεγαλύτερο μέρος), *Σικ.* και μερικά άλλα έργα: *CGF Pap. Sententiae:* Jaekel, BT έκδ.

ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΗΡΟΔΟΤΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 485 π.Χ. στην Αλικαρνασσό στην Καρία, από αριστοκρατική οικογέ-

νεια· συγγένευε με τον επικό ποιητή Πανύαση. Εξορίστηκε αφού αγωνίστηκε εναντίον του τοπικού τυράννου Λύγδαμη και για ένα διάστημα ήταν κάτοικος της Σάμου. Εκτεταμένα ταξίδια: στα βόρεια έφτασε μέχρι την Ρωσία· Βαβυλώνα, Συρία, Παλαιστίνη· Αίγυπτο, Κυρηναϊκή· Αιγαίο και ηπειρωτική Ελλάδα, συμπεριλαμβανομένης και της Αθήνας. Γνωρίστηκε με τον Σοφοκλή. Εγκαταστάθηκε στους Θουρίους (ιδρύθηκαν το 444/3), όπου ίσως πέθανε και θάφτηκε γύρω στα 425 π.Χ. Πηγές: Διον. Αλ. *Θουκ.* 5, Gell. 15.23 (χρονολογίες)· Λουκ. *Ηρόδ.* 1-2, Πλούτ. *Περί Ηροδ. κακοηθ.* 26. 862b (απαγγελίες)· Πλούτ. *Αν γέροντι* 3.785b (Σοφοκλής)· Στεφ. Βυζ. στο λ. 'Θούριοι' (επιτάφιος)· τα ίδια τα έργα του, η Σούδα στο λ. 'Ηρόδοτος' και 'Πανύασσης'. Για τα ταξίδια βλ. F. Jacoby, *RE* συμπλ. II (1913) 247 κε.

ΕΡΓΑ

Ιστορίαι (9 βιβλ.) για τα αίτια και τα συμβάντα των Περσικών πολέμων ως το 479 π.Χ· πιθανώς κυκλοφορούσε, τουλάχιστον ανά τμήματα, κατά την δεκαετία του 440 (καμιά αναφορά μεταγενέστερη του 430), αλλά δεν δημοσιεύτηκε μέχρι τα πρώτα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου. Για το ζήτημα της πληρότητας βλ. παραπάνω σ. 568.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. L. Bergson, *Lustrum* II (1966) 71-138 (για το 1937-60)· P. MacKendrick, *C.W.* 47 (1954) 145-52, 56 (1963) 269-75 (για το 1954-63), 63 (1969) 37-44 (για το 1963-9)· G. T. Griffiths, *FYAT* 183-8, 227-9· (εκδ.) W. Marg, *Herodot: eine Auswahl aus der neueren Forschung,* 2η έκδ. (München 1968).)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: H. Stein (Berlin 1869-71)· A. D. Godley, 2η έκδ. (Loeb, 1922-38)· C. Hude, 3η έκδ. (OCT, 1927)· P.-E. Legrand, 2η έκδ. (Budé, 1955: με αναλυτικό ευρετήριο). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: H. Stein, 5 τόμοι σε 7 μέρη 4η-6η έκδ. (Berlin 1893-1908: ανατυπ. 1962-3)· W. W. How και J. Wells, 2 τόμοι, 2η έκδ. (Oxford 1928). Βιβλία 1-3: A. H. Sayce (London 1883). Βιβλία 4-6: R. W. Macan, 2 τόμοι (London 1895). Βιβλία 7-9: R.W. Macan, 2 τόμοι σε 5 μέρη (London 1908). Βιβλ. 2: A. B. Lloyd (Leiden: I Εισαγωγή, 1975· II Ερμηνευτικά σχόλια 1-98, 1976).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ: A. Hauvette, *Hérodote, historien des guerres médiques* (Paris 1894)· F. Jacoby, *RE* συμπλ. II (1913) 205-520· W. Aly, *Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodotus und seinen Zeitgenossen* (Göttingen 1921: ανατυπ. 1969)· J. Wells, *Studies in Herodotus* (Oxford 1923)· M. Pohlenz, *Herodot, der erste Geschichtsschreiber des Abendlandes* (Berlin 1937)· J. E. Powell, *The history of Herodotus* (Cambridge 1939)· J. L. Myres, *Herodotus, father of history* (Oxford 1953)· H. R. Immerwahr, *Form and thought in Herodotus* (Cleveland 1966)· K. von Fritz, *Griechische Geschichtsschreibung* I (Berlin 1967) 104-475· H.-F. Bornitz, *Herodot-Studien: Beiträge zum Verständnis der Einheit des Geschichtswerks* (Berlin 1968)· C.W. Fornara, *Herodotus: an interpretative essay* (Oxford 1971). (2) ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ: G. B. Grundy, *The great Persian war and its preliminaries* (London 1901)· A. R. Burn, *Persia and the Greeks; the defence of the West, c. 546-478 B.C.* (London 1962)· A. T. Olmstead, *History of the Persian empire, Achaemenid period* (Chicago 1948)· C. Hignett, *Xerxes' invasion of Greece* (Oxford 1963). (3) ΔΙΑΛΕΚΤΟΣ: M. Untersteiner, *La lingua di*

Erodoto (Napoli 1949)· H. B. Rosen, *Eine Laut und Formenlehre der herodotischen Sprachform* (Heidelberg 1962).

ΛΕΞΙΚΟ: J. E. Powell (Cambridge 1938).

ΘΟΥΚΥΔΙΔΗΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε στον αθηναϊκό δήμο του Αλίμου, μάλλον πριν από το 454 π.Χ.· ίσως συγγένευε με τον Θουκυδίδη, τον γιό του Μελησία (H.-T. Wade-Gery, *J.H.S.* 52 (1932) 210-11). Επέζησε απ' τον αθηναϊκό λοιμό του 430-27. Ως *στρατηγός* το 424 απέτυχε να λύσει την πολιορκία της Αμφίπολης από την επίθεση του Βρασίδα και έζησε εξόριστος για είκοσι χρόνια· επέστρεψε στην Αθήνα και μάλλον πέθανε εκεί αμέσως μετά το 399· θάφτηκε στην οικογενειακή κρύπτη του Κίμωνα. Κατείχε το δικαίωμα να εκμεταλλεύεται ορυχεία χρυσού στην Θράκη. Πηγές: το ίδιο του το έργο, ιδίως 2.48.3 (λοιμός). 4.105.2 (ορυχεία), 5.26 (Αμφίπολη και εξορία), δύο *Βίοι* (στις OCT εκδ. I), Διον. Αλ. *Θουκυδίδης*, Πλούτ. *Κίμων* 4, Παυσανίας 1.23.9.

ΕΡΓΑ

Μια ημιτελής *Ιστορία* (8 βιβλ.) του Πελοποννησιακού πολέμου, προγραμματισμένη ως το 404 (5.26.1)· η αφήγηση σταματά απότομα στα 411. Άρχισε το 431 (1.1.1) και ήταν ακόμα εν εξελίξει μετά το 404 (2.65.12, 6.15.3). Συνεχίζεται στα χαμένα έργα του Κράτιππου και του Θεόπομπου στα *Ελληνικά* της Οξυρύγχου (για την πατρότητα βλ. *FYAT* 192-4) και στα *Ελληνικά* του Ξενοφώντα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. F. M. Wassermann, *C.W.* 50 (1956/7) 65-7, 89-101 (για το 1942-56), συνεχίζεται από τον M. Chambers, *C.W.* 57 (1963/4) 6-14· H.-P. Stahl, *Thukydides* (München 1966) 172-9· G.T.Griffith, *FYAT* 188-92, 229-32· O. Luschnat, *RE* συμπλ. XII (1970) 1323-38· K. J. Dover, Thucydides, *G.& R.* New surveys in the classics VII (1973)· για τους λόγους 1873-1970 βλ. W. C. West στο Stadter (1973), στις *Μελέτες* (2) παρακάτω, 124-61.)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: C. Hude, editio maxima (Leipzig 1898 -1901)· του ίδιου, editio maior, 2η έκδ. (BT, 1913-25)· C. F. Smith, 2η έκδ. (Loeb, 1928-35)· H. S. Jones και J. E Powell, 2η έκδ. (OCT, 1942)· L. Bodin, J. de Romilly, R. Weil (Budé, 1953-72)· O. Luschnat, 2η έκδ. (BT, 1960: Βιβλία 1-2). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: E. F. Poppo και M. Stahl, 4 τόμοι, 2η-3η έκδ. (Leipzig 1886-9)· J. Classen και J. Steup, 8 τόμοι, 3η-5η έκδ. (Berlin 1900-22: ανατύπ. με παράρτημα και βιβλιογρ. του R. Stark 1963)· A. W. Gomme, A. Andrewes, K. J. Dover, 5 τόμοι (Oxford 1945-81: Βιβλ. 1-7). *Σχόλια*. C. Hude (BT, 1927).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ: F. W. Ullrich,*Beiträge zur Erklärung des Thukydides,* 2 τόμοι (Berlin 1845-6)· E. Meyer, *Forschungen zur alten Geschichte* II (Halle 1899)· F. M. Cornford,

ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΑ

Thucydides mythistoricus (London 1907)· J. B. Bury, *The ancient Greek historians* (New York 1909) κεφ.III· E. Schwartz, *Das Geschichtswerk des Thucydides* (Bonn 1919)· G. F. Abbott, *Thucydides: a study in historical reality* (London 1925)· C. N. Cochrane, *Thucydides and the science of history* (London 1929). W. Schadewaldt, *Die Geschichtsschreibung des Thukydides* (Berlin 1929)· H. Patzer, Das Problem der Geschichtsschreibung des Thukydides und die thukydideische Frage (Berlin 1937)· J. H. Finley, *Thucydides* (Cambridge, Mass. 1942)· W. Jaeger, *Paideia: the ideals of Greek culture* I, 2η έκδ. μτφρ. G. Highet (New York 1945) 382-411· G. B. Grundy, *Thucydides and the history of his age*, 2 τόμοι, 2η έκδ. (Oxford 1948)· A. W. Gomme, *The Greek attitude to poetry and history* (Berkeley 1954)· J. de Romilly, *Histoire et raison chez Thucydide* (Paris 1956)· της ίδιας, *Thucydides and Athenian imperialism*, μτφρ. P. Thody (Oxford 1963) = *Thucydide et l'impérialisme athénien* (Paris 1947)· F. E. Adcock, *Thucydides and his history* (Cambridge 1963)· H.-P. Stahl, *Thukydides: die Stellung des Menschen im geschichtlichen Prozess* (München 1966)· J. H. Finley, *Three essays on Thucydides* (Cambridge, Mass. 1967)· K. von Fritz, *Griechische Geschichtsschreibung* I (Berlin 1967) 523-823· (έκδ.) H. Herter, *Thukydides*, Wege der Forschung XCVIII (Darmstadt 1968)· H. D. Westlake, *Individuals in Thucydides* (Cambridge 1968)· V. Hunter, *Thucydides the artful reporter* (Toronto 1973)· O. Luschnat, *RE* συμπλ. XII (1970) 1085-1134 και XIV (1974) 760-86· A. G. Woodhead, *Thucydides on the nature of power* (Cambridge, Mass. 1970)· H. R. Rawlings, *The structure of Thucydides' history* (Princeton, N.J. 1981). (2) ΛΟΓΟΙ: R. C. Jebb στον (εκδ.) E. Abbott, *Hellenica* (London 1880)· A. W. Gomme, *Essays in Greek history and literature* (Oxford 1937)· (εκδ.) P. A. Stadter, *The speeches in Thucydides* (Chapel Hill 1973)· (3) ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ B. W. Henderson, *The great war between Athens and Sparta: a companion to the military history of Thucydides* (London 1927)· D. Kagan, *The outbreak of the Peloponnesian War* (Ithaca 1969)· του ίδιου, *The Archidamian War* (Ithaca 1974)· J. B. Wilson, *Pylos 425 B. C.* (Warminster, Wilts. 1979)· D. Kagan, *The Peace of Nicias and the Sicilian Expedition* (Ithaca 1981). (4) ΚΕΙΜΕΝΟ: A. Kleinlogel, *Geschichte des Thukydides Textes im Mittelalter* (Berlin 1965).

ΛΕΞΙΚΑ: E.-A. Bétant, 2 τόμοι (Genève 1843: ανατύπ. Hildesheim 1961)· M. H. N. von Essen (Berlin 1887).

Η ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟΝ ΤΕΤΑΡΤΟ ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ

ΓΕΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

(Για το κείμενο και τα ερμηνευτικά σχόλια σχετικά με τους συγγραφείς αυτού του τμήματος, που το έργο τους σώζεται σε αποσπάσματα βλ. *FGrH* = F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker* (Leiden 1923-).

ΜΕΛΕΤΕΣ

Fritz, K. von, *Die griechische Geschichtsschreibung* (Berlin 1967-)
Jacoby, F., *Atthis* (Oxford 1949)
του ίδιου, *Abhandlungen zur griechischen Geschichtsschreibung* (Leiden 1956)
Momigliano, A., *Contributi alla storia degli studi classici* (Roma 1955-75)

του ίδιου, *The development of Greek biography* (Cambridge, Mass. 1971)
Strasburger, H., *Die Wesenbestimmung der Geschichte durch die antike Geschichtsschreibung*, 2η έκδ. (Wiesbaden 1966)

ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΝΟΙ ΙΣΤΟΡΙΚΟΙ: L. Pearson, *The lost histories of Alexander the Great* (New York 1960), με βιβλιοκρισία του E. Badian, *Studies in Greek and Roman history* (Oxford 1964) 250 κε.

ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ του Αλεξάνδρου: R. Merkelbach, *Die Quellen des griechischen Alexander-Romans*, Zetemata IX (München 1954).

ΚΛΕΙΤΑΡΧΟΣ: T.S. Brown, *A.J.Ph.* 71 (1950) 134-55.

ΔΙΟΔΩΡΟΣ: E. Schwartz, *RE* V (1905) 663-704.

ΔΟΥΡΗΣ: R. B. Kebric, *In the shadow of Macedon: Duris of Samos* (Wiesbaden 1977).

ΕΦΟΡΟΣ: G. L. Barber, *The historian Ephorus* (Cambridge 1935).

ΙΕΡΩΝΥΜΟΣ: T. S. Brown, *American Historical Review* 52 (1946/7) 684-96. J. Hornblower, *Hieronymus of Cardia* (Oxford 1981).

ΝΕΑΡΧΟΣ: E. Badian, *Y.Cl.S.* 24 (1974) 147-75.

ΟΝΗΣΙΚΡΙΤΟΣ: T. S. Brown, *Onesicritus*, University of California publications in history XXXIX (Berkeley 1949).

ΙΣΤΟΡΙΚΟΣ ΤΗΣ ΟΞΥΡΥΓΧΟΥ: Κείμενα στον V. Bartoletti (BT, 1959)· συμπληρωματικό απόσπασμα στον G. A. Lehmann, *Z.P.E.* 26 (1977) 181-91. Βλ. I. A. F. Bruce, *An Historical commentary on the Hellenica Oxyrhynchia* (London 1967). Βιβλιογραφία για το ζήτημα της ταυτότητας από τον G. T. Griffith, *FYAT* 214-15 σημ. 43-57.

ΦΥΛΑΡΧΟΣ: T. W. Africa, *Phylarchus and the Spartan revolution*, University of California publications in history LXVIII (Berkeley 1961).

ΠΟΣΕΙΔΩΝΙΟΣ: K. Reinhardt, *RE* XXII (1953) 558-826· H. Strasburger, 'Poseidonius on problems of the roman empire', *J.R.S.* 55 (1965) 40-53.

ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΣ: H. Strasburger, *Ptolemaios und Alexander* (Leipzig 1934).

ΘΕΟΠΟΜΠΟΣ: K. von Fritz, *American Historical Review* 46 (1941) 765-87· W. R. Connor, *Theopompus and fifth-century Athens* (Washington 1968).

ΤΙΜΑΙΟΣ: A. Momigliano, 'Atene nel III secolo a.C. et la scoperta di Roma nelle storie di Timeo di Tauromenio', *R.S.I.* 71(1959) 529-56, ποικιλότροπα ανατυπωμένο συμπεριλαμβάνοντας μια μετάφραση στο *Essays in ancient and modern historiography* (Middletown, Conn. 1976).

ΞΕΝΟΦΩΝ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 428 π.Χ. Πήρε μέρος στην εκστρατεία του Κύρου στην Περσία το 401. Κοινός αρχηγός των ελληνικών δυνάμεων κατά την υποχώρηση προς την Μαύρη θάλασσα και την Θράκη το 401-399. Ενώθηκε με τον Σπαρτιάτη βασιλιά Αγησίλαο· πήγε μαζί του στην Κορώνεια εναντίον της Αθήνας το 394. Εξορίστηκε λόγω προδοσίας· εγκαταστάθηκε σ' ένα κτήμα στον Σκιλλούντα στην Ηλεία, όπου καλλιεργούσε, κυνηγούσε και έγραφε. Εκδιώχθηκε μετά την ήττα των Σπαρτιατών στα Λεύκτρα το 371 και αποσύρθηκε στην Κόρινθο· τα πολιτικά του δικαιώματα στην Αθήνα αποκαταστάθηκαν. Πέθανε γύρω στο 354 π.Χ. Πηγές: Ξεν. *Ανάβ.* σποραδικά· Διογ. Λαέρτ. 2.48-59· Σούδα· Παυσανίας 5.6.5-6 (Σκιλλούντας)· Δίων Χρυσ. 8.1 (εξορία). Βλ. E. Delebecque, *Essai sur la vie de Xénophon* (Paris 1957).

ΕΡΓΑ

(1) ΣΩΚΡΑΤΙΚΑ: *Απολογία* (ανάμεσα στο 394 και το 387): από μερικούς θεωρείται ότι προηγείται, ενώ από άλλους ότι ακολουθεί την *Απολογία* του Πλάτωνα. Για την γνησιότητα βλ. (υπέρ) M. Wetzel, *Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum* 5 (1900) 389-405· O. Immisch, *αυτόθι* 405-15· H. Gomperz, *αυτόθι* 29 (1924) 129-73· A. Busse, *Rh.M.* 79 (1930) 215-29· (κατά) U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hermes* 32 (1897) 99-106· K. von Fritz, *Rh.M.* 80 (1931) 36-68. Ο Wilamowitz είναι αργότερα αναποφάσιστος, *Platon* II (Berlin 1909) 50. *Απομνημονεύματα Σωκράτους* (4 βιβλ.): μεταγενέστερα από την Απολογία (4.8.4-10)· απαντά (1.1-2) στον Πολυκράτη (394-388)· αν το 3.5.4. απεικονίζει συνθήκες της δεκαετίας του 360, συντάχθηκε σε μεγάλο χρονικό διάστημα. *Οικονομικός. Συμπόσιο:* πιθανώς μεταγενέστερο από το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα, με το οποίο έχει πολλά σημεία επαφής: η δραματική ημερομηνία είναι το 421. (2) ΙΣΤΟΡΙΚΑ κλπ. (για την μαρτυρία σχετικά με τις ημερομηνίες βλ. Breitenbach (1966) στις *Μελέτες* (1) παρακάτω και Lesky 616-23): *Αγησίλαος:* Βιογραφική έκθεση για τον Σπαρτιάτη βασιλιά που πέθανε το 360. *Ανάβασις* (7 βιβλ.): αφήγηση της εκστρατείας των ελληνικών δυνάμεων υπό τον Κύρο και της επιστροφής τους το 401-399. *Κυνηγετικός:* πραγματεία για το κυνήγι. *Κύρου παιδεία* (8 βιβλ.): ιστορικό μυθιστόρημα, με επίκεντρο τον Κύρο, για την εκπαίδευση των πολιτικών ανδρών. *Ελληνικά* (7 βιβλ.): ιστορία της Ελλάδας από το 411 ως το 362, πιθανώς γραμμένη σε αρκετά στάδια. *Ιέρων:* διάλογος για την τυραννία μεταξύ του Ιέρωνα των Συρακουσών και του ποιητή Σιμωνίδη του Κείου. *Ιππαρχικός:* για τα καθήκοντα ενός αρχηγού του ιππικού. *Περί ιππικής. Πόροι:* για τις οικονομικές συνθήκες στην Αθήνα· προϋποθέτει την κατάσταση του 355. *Λακεδαιμονίων πολιτεία*: έκθεση του σπαρτιατικού πολιτεύματος, γραμμένη κάπου ανάμεσα στις πρώτες τρεις δεκαετίες του 4ου αι. *Νόθα:* Αθηναίων πολιτεία: έκθεση του αθηναϊκού πολιτεύματος, μάλλον τοποθετημένη στα πρώτα χρόνια του Πελοποννησιακού Πολέμου (431-424)· η ταυτότητα του συγγραφέα, που μερικές φορές ονομάζεται 'the Old Oligarch', είναι άγνωστη. Βλ. M. Treu, *RE* IXA (1966) 1928-82· G. W. Bowersock, *Gnomon* 43 (1971) 416-18.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. Bursian 100 (1899), 117 (1903), 142 (1909), 178 (1919), 203 (1925), 230 (1931), 251 (1936), 268 (1940).)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: E. C. Marchant (OCT, 1900-10)· G. W. Bowersock, C. L. Brownson, E. C. Marchant, W. Miller, O. J. Todd (Loeb, 1914-68). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: *Απολογία* και *Συμπόσιον*: F. Ollier (Budé, 1961). *Ελληνικά:* G. E. Underhill (Oxford 1906: ανατυπ. New York 1979). *Ιππαρχικός:* E. Delebeque (Paris 1950). Απομνημονεύματα Σωκράτους: (Βιβλ. 1-2) O. Gigon (Basel 1953-6)· (Βιβλ. 3) A. Delatte (Liège/Paris 1933). *Οικονομικός:* P. Chantraine (Budé, 1949)· K. Meyer (Marburg 1975). *Πόροι*: P. Gauthier (Genève/Paris 1976). *Λακεδαιμονίων πολιτεία:* F. Ollier (Lyon/Paris 1934: με μτφρ.: ανατυπ. New York 1979). *Συμπόσιον*: βλ. στην *Απολογία*. *Αθηναίων πολιτεία:* E. Kalinka (Leipzig 1913)· H. Frisch (Copenhagen 1942: με μτφρ.)' βλ. επίσης τις σχολιασμένες εκδόσεις για την αριστοτελική *Αθ. πολ.* του J. E. Sandys (London 1912) και P. J. Phodes (Oxford 1981).

ΜΕΛΕΤΕΣ: ΓΕΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ: J. Luccioni, *Les idées politiques et sociales de Xénophon* (Paris 1947)· H. R. Breitenbach *RE* IXA. 2 (1966) 1571-2052· W. P. Henry, Greek historical writing (Chicago 1966: για το *Ελληνικά)*· J. K. Anderson, *Xenophon* (London 1974)· W. E. Higgins, *Xenophon the Athenian* (New York 1977)· R. Nickel, *Xenophon*, (Darmstadt 1979). (2) ΣΩΚΡΑΤΙΚΕΣ: K. Joel, *Der echte und der xenophontische Socrates*, 2 τόμοι (Berlin 1893-1901)· J. Burnet, *Plato's Phaedo* (Oxford 1911) xii-xxiii· A. Diès, *Autour de Platon* (Paris 1927) 127-55, 218-44· E. Edelstein, *Xenophontisches und platonisches Bild des Sokrates* (Berlin 1935)· R. Simeterre *La théorie socratique de la vertu-science selon les 'Mémorables' de Xénophon* (Paris 1938)· V. Longo, *ΑΝΗΡ ΩΦΕΛΙΜΟΣ* (Genova 1959)· H. Erbse, 'Die Architektonik im Aufbau von Xenophons *Memorabilien*', *Hermes* 89 (1961) 257-87. (3) ΓΛΩΣΣΑ, ΚΕΙΜΕΝΑ, ΕΠΙΔΡΑΣΗ: L. Gautier, *La langue de Xénophon* (Genève 1911)· A. W. Persson, *Zur Textgeschichte Xenophons* (Lund 1914)· K. Münscher, *Xenophon in der griechischen-römischen Literatur, Philologus* συμπλ. XII. 2 (1920)· J. Bigalke, *Einfluss der Rhetorik auf Xenophons Stil* (Greifswald 1933).

ΛΕΞΙΚΟ: F. W. Sturz, 4 τόμοι (Leipzig 1801-4: ανατύπ. Hildesheim 1964).

ΠΟΛΥΒΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 200 π.Χ. στη Μεγαλόπολη, γιος ενός πολιτικού, του Λυκόρτα. Μετέφερε τις στάχτες του Φιλοποίμενα για να ταφεί το 182 και διορίστηκε απεσταλμένος στην Αίγυπτο το 180 (η πρεσβεία ματαιώθηκε). Υπηρέτησε σαν ίππαρχος της Αχαϊκής συμπολιτείας στα 170/69. Ένας από τους 1.000 Αχαιούς που εκτοπίστηκαν στη Ρώμη μετά την κατάκτηση της Μακεδονίας το 168· ο Σκιπίων Αιμιλιανός έγινε φίλος του και ο Πολύβιος πιθανόν τον συνόδεψε το 151 στην Ισπανία και μετά στην Αφρική· υπήρξε μάρτυρας της καταστροφής της Καρχηδόνας στα 146. Ενήργησε σαν μεσολαβητής μετά την λεηλασία της Κορίνθου στα 146/5. Ταξίδεψε πολύ (στον Ατλαντικό, Αλεξάνδρεια, Σάρδεις· ίσως στη Νουμαντία το 133). Πέθανε μετά το 118 από ένα ιππικό δυστύχημα. Πηγές: βλ. Walbank στις *Σχολιασμένες εκδόσεις* παρακάτω, 1 1-6.

ΕΡΓΑ

Ιστορίαι (39 Βιβλία, και μια χρονολογικά διευθετημένη περίληψη): τα βιβλία 1-5 σώζονται ουσιαστικά πλήρη, τα υπόλοιπα σε αποσπάσματα και περικοπές· αρχικά σχεδιάστηκαν να καλύψουν την περίοδο 220-168, αργότερα επεκτάθηκαν μέχρι το 146. Χαμένα είναι ένας πανηγυρικός για τον Φιλοποίμενα (Πολύβ. 10.21.5-8), μια ιστορία του Νουμαντιακού πολέμου (Κικ. *Fam.* 5.12.2), και έργα σχετικά με τη στρατιωτική τακτική (Πολύβ. 9.20.4 Αππ. *Τακτ.*, Ι· Αιλ. *Τακτ.* Ι, 3.4, 19.10) και η περιοχή του Ισημερινού (Γέμινος 16.12)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. Walbank στις *Σχολιασμένες εκδόσεις* παρακάτω, I-III).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: T. Büttner-Wobst (BT, 1889)· W. R. Paton (Loeb, 1922-7)· P. Pédech κ.ά. (Budé, 1961-81). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: F. W. Walbank, 3 τόμοι (Oxford 1957-79).

ΜΕΛΕΤΕΣ: K. Ziegler, *RE* XXI (1952) 1440-1578 (το οποίο βλ. για παλαιότερη βιβλιογραφία)· K. von Fritz, *The theory of the mixed constitution in antiquity* (New York 1954)· M. Gelzer, 'Die pragmatische Geschichtsschreibung des Polybius', *Festschrift für Carl Weickert* (1955) = *Kleine Schriften* III (Wiesbaden 1964) 155-60· F. W. Walbank, 'Polemic in Polybius', *J.R.S.* 52 (1962) 1-12· του ίδιου, 'Polybius and Rome's Eastern Policy', *J.R.S.* 53 (1963) 1-13· J. M. Moore, *The manuscript tradition of Polybius (Cambridge 1965)· G. Lehmann, Untersuchungen zur historische Glaubwürdigkeit des Polybios* Münster 1967)· P. Pédech, *La méthode historique de Polybe* (Paris 1969). F. W. Walbank, *Polybius* (Berkeley 1972)· G. Schepens, 'The bipartite and tripartite division of history in Polybius', *Ancient Society* 5 (1974) 277-87· K. Meister, *Historische Kritik bei Polybios* (Wiesbaden 1975)· K. S. Sachs, 'Polybius' other view of Aetolia', *J.H.S.* (1975) 92 κε.· P. S. Derow, 'Polybius, Rome and the East', *J.R.S.* 69 (1979) 1-15· K. S. Sachs, *Polybius on the writing of history,* University of Colifornia publications in classical studies XXIV (Berkeley 1981).

ΛΕΞΙΚΟ: A. Mauersberger (Berlin 1956-75).

ΣΟΦΙΣΤΕΣ ΚΑΙ ΓΙΑΤΡΟΙ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ

ΓΕΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

Για τα κείμενα των σοφιστών βλ. DK=H. Diels και W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker* II, 6η έκδ. (Berlin 1952)· L. Radermacher, *Artium Scriptores* (Wien 1951). Τα αποσπάσματα έχουν μεταφραστεί στον R. K. Sprague, *The older sophists. A complete translation by several hands* (Columbia, S.C. 1972). Για τα κείμενα του Ιπποκρατικού σώματος βλ. την έκδοση του E. Littré (σε μέρη 1839-61)· για μια μετάφραση επιλεγμένων έργων βλ. W. H. S. Jones και E. T. Withington (Loeb, 1923-31).

ΜΕΛΕΤΕΣ

Gomperz, H., *Sophistik und Rhetorik* (Leipzig 1912)
Guthrie III
Jaeger, W., *Paideia. The ideals of Greek culture,* μτφρ. G. Highet, I (New York 1945) 286-331
Kennedy, G., *The art of persuasion in Greece* (Princeton 1963) 26-70
Kerferd, G.B., *The sophistic movement* (Cambridge 1981)
Kühn, J.H., 'System-und Methodenprobleme in Corpus Hippocraticum', *Hermes* Einzelschriften XI (1956)
Lloyd, G. E. R., *Magic, reason and experience. Studies in the origin and development of Greek science* (Cambridge 1979)
Pfeiffer 16-56
Smith, W. D., *The Hippocratic tradition* (Ithaca 1979)
Solmsen, F., *Intellectual experiments of the Greek enlightment* (Princeton 1975)
Untersteiner, M., *The sophists,* μτφρ. K. Freeman (Oxford 1954).

ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΟΙ ΣΟΦΙΣΤΕΣ

ΠΡΩΤΑΓΟΡΑΣ ΑΠΟ ΤΑ ΑΒΔΗΡΑ (γύρω στο 490-420 π.Χ. περίπου) Οι μαρτυρίες δείχνουν ότι τα κυριότερα έργα του ονομάζονταν: *Αλήθεια* ή *Καταβάλλοντες* (= λόγοι που καταβάλλουν τον αντίπαλο)· *Περί του όντος· Μέγας Λόγος· Περί θεών· Αντιλογίαι*. Τα κείμενα στους DK II 253-71. Βλ. A. Capizzi, *Protagora* (Firenze 1955).

ΓΟΡΓΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΛΕΟΝΤΙΝΟΥΣ: (περίπου 480-375 π.Χ.): Σωζόμενα είναι το *Ελένης εγκώμιον* και η *Παλαμήδους απολογία*· το *Περί του μη όντος* ή *Περί φύσεως* διασώζεται σε γενικές γραμμές από τον Σέξτ. Εμπ. *Προς Μαθημ.* 7.67-87. Τα κείμενα στους DK II 271-307· Radermacher B VII· έκδοση της *Ελένης* από τον O. Immisch (Berlin/Leipzig 1927). Βλ. J. de Romilly, *Magic and rhetoric in ancient Greece* (Cambridge, Mass 1975).

ΠΡΟΔΙΚΟΣ Ο ΚΕΙΟΣ: (465 περίπου -;400 π.Χ.): Οι μαρτυρίες υποδεικνύουν ότι τα κυριότερα έργα του ονομάζονταν *Ώραι* (ή Εποχές), και *Περί φύσεως*. Τα κείμενα στους DK 308-19· Radermacher B VIII.

ΘΡΑΣΥΜΑΧΟΣ ΑΠΟ ΤΗ ΧΑΛΚΗΔΟΝΑ: (η ακμή του γύρω στο 427 π.Χ.): Οι μαρτυρίες υποδεικνύουν ότι τα κυριότερα έργα του ήταν λόγοι, συμπεριλαμβανομένων των *Περί πολιτείας* και *Υπέρ Λαρισαίων*, και της *Μεγάλης Τέχνης*. Τα κείμενα στους DK II 319-26· Radermacher B IX.

ΙΠΠΙΑΣ Ο ΗΛΕΙΟΣ: (η ακμή του γύρω στο 430 π.Χ.) Συνέθεσε λόγους, ελεγείες, ένα κατάλογο Ολυμπιονικών, μια ονοματολογία φυλών, και άλλα έργα. Τα κείμενα στους DK II 326-34· Radermacher B XI.

ΚΡΙΤΙΑΣ Ο ΑΘΗΝΑΙΟΣ (460 περίπου - 403 π.Χ. περίπου): Συνέθεσε εξαμέτρους και ελεγειακή ποίηση, αρκετές πολιτείες, αφορισμούς, ομιλίες, *Περί φύσεως έρωτος, ή αρετών* και ίσως έγραψε δράματα συμπεριλαμβανομένου ενός *Σίσυφου*. Τα κείμενα στους DK II 371-99· Radermacher B XVII.

ΑΝΤΙΣΘΕΝΗΣ Ο ΑΘΗΝΑΙΟΣ (455 περίπου -360 π.Χ περίπου): Ιδρυτής του Κυνισμού. Δύο σωζόμενοι επιδεικτικοί λόγοι αποδίδονται σ' αυτόν, οι *Αίας* και *Οδυσσέας*· χαμένοι διάλογοι επίσης. Τα κείμενα στον Radermacher B XIX.

ΑΛΚΙΔΑΜΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΛΕΑ (η ακμή του γύρω στο 390 π.Χ.): Σώζεται το έργο *Περί των τους γραπτούς λόγους γραφόντων* ή *Περί σοφιστών* και (νόθος) ένας επιδεικτικός λόγος, ο *Οδυσσέας*. Τα κείμενα στον Radermacher B XXII.

ΑΝΑΞΙΜΕΝΗΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΛΑΜΨΑΚΟ (380 περίπου -320 π.Χ. περίπου): Σώζεται το *Ρητορικά προς Αλέξανδρον:* έκδοση του M. Fuhrmann (BT, 1966)· μτφρ. του H. Rackham στο Aristotle. Problems II (Loeb, 1937). Συμπληρωματικά αποσπάσματα στον Radermacher B XXXVI· αποσπάσματα ιστορικών έργων στο *FGrH* II A 112-30.

Ο ΠΛΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΟ ΣΩΚΡΑΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΞΕΝΟΦΩΝΤΑ

ΞΕΝΟΦΩΝ

Βλ. σ. 1002-3.

ΠΛΑΤΩΝ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε το 427 π.Χ. στην Αθήνα· γιος του Αρίστωνα, που ανήγε την καταγωγή του στους βασιλείς της Αθήνας, και της Περικτιόνης, αδελφής του ολιγαρχικού πολιτικού Χαρμίδη· εξάδελφος του Κριτία που, σαν τον Χαρμίδη ανήκε στους 'Τριάκοντα'. Επισκέφθηκε την Ιταλία (τον Αρχύτα τον Ταραντίνο) και την Σικελία (συνάντησε τον Δίωνα μαζί με τον Διονύσιο τον Α' στις Συρακούσες) το 388. Μετά την επιστροφή του στην Αθήνα ίδρυσε την 'Ακαδημία' ένα σύλλογο ανδρών που μελετούσαν φιλοσοφία, μαθηματικά και πολιτική επιστήμη. Στις Συρακούσες το 367-366 και το 361-60 (αποπειράθηκε να επηρεάσει τον Διονύσιο τον Β'). Πέθανε στην Αθήνα το 348. Πηγές: Πλάτων, *Επιστολές* 7 και 8· Φιλόδημος, *Των φιλοσόφων σύνταξις* (Acad. ind. στήλ. X 5 κε.· Νέπως, *Dion* 2-3· Πλούτ. *Δίων* 5, 17, 20· Διογ. Λαέρτ. 3.1-9, 18-46· Απουλήιος, *De Platone* 1.1-4· Ολυμπιόδωρος, *Βίος Πλάτωνος* (στον A. Westermann, *Vitarum scriptores Graeci minores* (Brunswick 1845) 382 κε.).

ΕΡΓΑ

(1) *Απολογία* (του Σωκράτη). Ίσως μεταγενέστερη του 394. (2) ΔΙΑΛΟΓΟΙ: (2) *Γνήσιοι*, απαριθμούνται περίπου με τη σειρά που γράφτηκαν. (Η σειρά καθορίστηκε βασικά από την υφολογία, με τα αποτελέσματα της οποίας συμφωνεί στο σύνολό της και η προφανής φιλοσοφική εξέλιξη. Η στυλομετρία είναι ελάχιστα αποτελεσματική ως προς το να μπει σε μια σειρά το υποτιθέμενο προγενέστερο μέρος της ομάδας (i), αλλά η σειρά από τον *Γοργία* και εξής είναι ευλογοφανής, εκτός αν το *Συμπόσιο* προηγήθη του *Φαίδωνα*. Η ομάδα (iii) χαρακτηριζόταν από την έλλειψη χασμωδίας. Δεν είναι βέβαιο πότε ο Π. άρχισε να συνθέτει τους διαλόγους του αν οι ζωντανοί χαρακτήρες δεν μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν συμβα-

τικά, μετά το 399. Οι διάλογοι μπορεί να έχουν αναθεωρηθεί σε αρκετά μακρά χρονικά διαστήματα, πράγμα που θα έκανε τη στυλομετρία λιγότερο αποτελεσματική. Βλ. R. Simeterre, *Introduction à l'étude de Platon* (Paris 1948) 27-41 (περίληψη, με βιβλιογραφία)· *του ίδ.*, *R.E.G.* 58 (1945) 146-62; W. D. Ross, *Plato's theory of ideas* (Oxford 1951) 1-10· A. Diaz Tejera, *Emerita* 29 (1961) 241-86· H. Thesleff, *Studies in the style of Plato* (Helsinki 1967) 8-25· *του ίδ. Studies in Platonic chronology* (Helsinki 1982: ανασκοπεί το προηγούμενο έργο).) (i) *Ίων, Λάχης, Κρίτων, Χαρμίδης, Ευθύφρων* (τοποθετείται μετά τον *Μένωνα* από τον K. Reich, *Euthyphron* (Αμβούργο 1968) και E. Kapp, *Ausgewählte Schriften* (Berlin 1968) 61· μετά τον *Γοργία* από τον K.H. Ilting, *Gnomon* 44 (1972) 382, *Ιππίας Ελάττων, Πρωταγόρας, Λύσις, Κρατύλος* (χρονολογία αβέβαιη· βλ. M. Warburg, *Zwei Fragen zum 'Kratylos'* (Berlin 1929) 31-61, J. V. Luce, *A.J.Ph.* 85 (1964) 136-54), *Γοργίας, Μένων, Ευθύδημος, Μενέξενος* (; 386 όχι πριν από το 390, πβ. 245e), *Φαίδων, Συμπόσιο* (; μετά το 385: πβ. 193a και K. J. Dover, *Phronesis* 10 (1965) 2-20). *Πολιτεία* (10 βιβλ.: το 1 πρωιμότερο σε ύφος από τα 2-10). (ii) *Παρμενίδης, Φαίδρος, Θεαίτητος* (;μετά το 369· πβ. 142a) (iii) *Σοφιστής, Πολιτικός, Τίμαιος* (τοποθετείται πριν από τον *Παρμενίδη* από τον G. E. L. Owen, *C.Q.* 3(1953) 79-95· αλλά βλ. π.χ. H.Cherniss, *A.J.Ph.* 78 (1957) 225-66), *Κριτίας, Φίληβος, Νόμοι* (12 βιβλία, ατέλειωτο το 348· λέγεται ότι 'μετεγράφη', ίσως ετοιμάστηκε για δημοσίευση, από τον Φίλιππο από τον Οπούντα). (β) *Γνήσιοι με αμφιβολίες. Ιππίας Μείζων* (Υπέρ: G. M. A. Grube, *C.Q.* 20 (1926) 134-48· ο ίδ. *C. Ph.* 24 (1929) 369-75· M. Soreth, Der Platonische Dialog Hippias maior (München 1953)· Friedländer κάτω από τον τίτλο *Μελέτες* (1) παρακάτω, II 105-16· άλλοι. Εναντίον: Wilamowitz-Moellendorff κάτω από τον τίτλο *Μελέτες* (i) παρακάτω. II 327-8· D. Tarrant, *C.Q.* 42 (1948) 28-34· άλλοι), *Αλκιβιάδης* I (Υπέρ: Friedländer κάτω από τις *Μελέτες* (i) παρακάτω, II 231-43. Κατά: Wilamowitz-Moellendorff κάτω από τις *Μελέτες* (i) παρακάτω, II 326-27· R. S. Bluck, *C.Q.* 3 (1953) 46-52· οι περισσότεροι φιλόλογοι), *Κλειτοφών* (Υπέρ: G. M. A. Grube, *C.Ph.* 26 (1931) 302-8· H. Kesters, *De authenticiteit van den Kleitophon* (Louvain 1935). Κατά: οι πιο πολλοί φιλόλογοι), *Επινομίς* (Υπέρ: J. Harward, *The Epinomis of Plato* (Oxford 1928) 26-58· É. des Places, Budé ed. (1956). Κατά: 'μερικοί λένε ότι η Επινομίς είναι έργο του Φιλίππου του Οπούντιου' (Διογ. Λαέρτ. 3.37, πβ. Σούδα στο λ. φιλόσοφος)· G. Müller, *Studien zu den platonischen Nomoi* (München 1951). (γ) Νόθοι (i) Περιλαμβανόμενοι στον κανόνα του Θρασύλλου (πέθανε το 36 μ.Χ.), που κατάταξε το έργο του Πλάτωνα σε τετραλογίες: *Θεάγης, Αλκιβιάδης II, Ερασταί, Ίππαρχος,* (ii) Μη περιλαμβανόμενοι στον Θράσυλλο: *Αλκυών* (=Ψευδ.Λουκιαν., *Αλκυών*), *Αξίοχος* (μετά τον Επίκουρο), *Περί δικαίου, Περί αρετής, Δημόδοκος, Ερυξίας* (3ος αι.;), *Σίσυφος. (iii) Χαμένοι: Κίμων* (Αθήν. 506d), *Μίδων* (;), *Φαίακες, Χελιδών, Εβδόμη, Επιμενίδης* (Διογ. Λαέρτ. 3.62). Βλ. W. A. Heidel, *Pseudo-Platonica* (Baltimore 1896: ανατυπ. New York 1976). (3) Δεκατρείς *Επιστολές*, στο μεγαλύτερο μέρος τους νόθες: η 7η και η 8η διεκδικούν καλύτερα την γνησιότητά τους. Ο R. Hackforth, *The authorship of the Platonic Epistles* (Manchester 1913) αποδέχεται τις 3, 4, 7, 8, 13· ο G. Pasquali, *Le Lettere di Platone* (Firenze 1938) δέχεται τις 6, 7, 8· ο G. R. Morrow, *Plato's Epistles* (Indianapolis 1962) αποδέχεται τις 4, 6, 7, 8, 10. Την υπ' αριθμόν 7 υπερασπίζεται ο K. von Fritz, *Phronesis* II (1966) και *Platon in Sizilien* (Berlin 1968) 5-62· την απορρίπτει ο G. Ryle, *Plato's progress* (Cambridge 1966) 55-89· L. Edelstein, *Plato's seventh Letter* (Leiden 1966), αλλά βλ. F. Solmsen, *Gnomon* 41 (1969) 29-34· M. Levison, A.Q. Morton, A. D. Winspear, *Mind* 77 (1968) 309-25, αλλά βλ. L. Brandwood, *Revue pour l'étude des langues anciennes par co-ordinateur* 4 (1969) 1-25· N. Gulley, *Entretiens XIV:*

Pseudepigrapha (Fondation Hardt, Genève 1971) 105-43. Την όγδοη υπερασπίστηκε ο G. J. D. Aalders, *Mnemosyne* 4.22 (1969) 233-57· βλ. επίσης J. Souilhé, *Platon, Lettres* (Paris 1926). (4) Επιγράμματα. *Παλ. Ανθ.* 5.77-80· 6.1,43· 7.99-100, 217, 256, 259, 265, 268-9, 669-70· 9.3, 39, 44-5, 51, 506, 747, 823, 826-7· *Ανθ. Πλαν.* 13, 160-1, 210· Ολυμπιόδωρος, *Βίος Πλάτωνος* 1 σ. 384 W. Ίσως καμία να μην είναι αυθεντική· μερικές έχουν εναλλακτική απόδοση. Βλ. W. Ludwig, *G.R.B.S.* 4 (1963) 59-82. (5) Κάπου 200 νόθοι *Ορισμοί*: βλ. J. Souilhé, Budé έκδ. XIII 3. 153-9.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. C. Ritter, Bursian 220 (1929) 37-108 και 225 (1930) 121-68· E. De Strycker, *Études classiques* 4(1935) 219-36· του ίδιου, *A.C.* 4 (1935) 227-43· T. G. Rosenmeyer, *C.W.* 50 (1957) 173-201, 209-11· H. Cherniss, *Lustrum* 4 (1960 1-316 και 5 (1961) 321-648· Guthrie IV και V· J. B. Skemp, *Plato,* G.& R. New surveys in the classics X (1976)· L. Brisson, *Lustrum* 20 (1977).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: J. Burnet, 1η-2 έκδ. (OCT, 1903-15)· R. G. Bury, H. N. Fowler, W. R. M. Lamb, P. Shorey (Loeb, 1914-35)· L. Bodin, E. Chambry, M. και A. Croiset, L. Méridier, É. des Places, A. Diès, A. Rivaud, L. Robin, J. Souilhé (Budé, 1921-56). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ (ΚΑΙ ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ): *Απολογία*: J. Burnet (Oxford 1924: μαζί με τον *Ευθύφρονα* και τον *Κρίτωνα*)· E. Wolf (Berlin 1929)· R. Hackforth (Cambridge 1933)· T. Meyer (Stuttgart 1962). *Αξίοχος*: E. H. Blakeney (London 1937). *Χαρμίδης*: T. G. Tuckey (Cambridge 1951)· B. Witte, *Die Wissenschaft von Guten und Bösen* (Berlin 1970). *Κρατύλος*: V.Goldschmidt (Paris 1940). *Κρίτων*: βλ. στην *Απολογία*. *Επινομίδα*: F. Novotny (Praha 1960)· L. Tarán, *Academica* (Philadelphia 1975). *Ευθύδημος*: H. Keulen (Wiesbaden 1971)· R. S. Hawtrey (Philadelphia 1981). *Ευθύφρονας*: βλ. στην *Απολογία*. *Γοργίας*: E. R. Dodds (Oxford 1959)· T. Irwin (Oxford 1980: με μτφρ.). *Ιππίας μείζων*: D. Tarrant (Cambridge 1928)· P. Woodruff (Oxford 1982: με μτφρ.). *Νόμοι*: E. B. England, 2 τόμοι (Manchester 1921)· G. R. Morrow, *Plato's Cretan city* (Princeton 1960). *Επιστολές*: F. Novotny (Brno 1930): R. S. Bluck (Cambridge 1947: 7-8 μόνο)· G. R. Morrow (Indianapolis 1962: με μτφρ.). *Μενέξενος*: C. H. Kahn, *C.Ph.* 58 (1963) 220-34· E. F. Bloedow, *W.S.* 9 (1975) 32-48. *Μένων*: R. S. Bluck (Cambridge 1961). *Παρμενίδης*: F. M. Cornford (London 1939: με μτφρ.). *Φαίδων*: J. Burnet (Oxford 1911)· R. Hackforth (Cambridge 1955: με μτφρ.)· R. S. Bluck (London 1955: με μτφρ.)· D. Gallop (Oxford 1975: με μτφρ.). *Φαίδρος*: R. Hackforth (Cambridge 1952: με μτφρ.)· G. J. de Vries (Amsterdam 1969). *Φίληβος*: R. G. Bury (Cambridge 1897)· R. Hackforth, *Plato's examination of pleasure* (Cambridge 1945: με μτφρ.)· J. C. B. Gosling (Oxford 1975: με μτφρ.). *Πολιτικός*: J. B. Skemp (London 1952: με μτφρ.). *Πρωταγόρας*: F. Dirlmeier και H. Scharold (München 1959)· C. C. W. Taylor (Oxford 1976; με μτφρ.). *Πολιτεία*: J. Adam, 2 τόμοι (Cambridge 1920-1: 3η εκδ. αναθ. D. A. Rees 1963)· R. C. Cross και A. D. Woozley (London 1964). *Σοφιστής*: F. M. Cornford, *Plato's theory of Knowledge* (London 1935: μαζί με τον *Θεαίτητο* και μτφρ.). *Συμπόσιο*: R. G. Bury (Cambridge 1909: 2η έκδ. 1932)· *Θεαίτητος*: βλ. στον *Σοφιστή*· J. McDowell (Oxford 1973: με μτφρ.). *Τίμαιος*: F. M. Cornford, *Plato's cosmology* (London 1937: με μτφρ.). *Σχόλια*. W. C. Greene (Haverford 1938).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ (πολύ επιλεκτικός κατάλογος): U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Platon*, 2 τόμοι (Berlin 1918-19), ιδίως II 323-33, 411-28· P. Friedländer, *Plato*, 2 τόμοι (Berlin/Leipzig 1928-30: 2η έκδ. Berlin 1954-60: 3η έκδ. 1964-75), επεκταμένη έκδοση με μτφρ. H. Meyerhoff (London/New York 1958-69)· G. M. A. Grube, *Plato's Thought* (London 1935)· I. M. Crombie, *An examination of Plato's doctrines*, 2 τόμοι (London 1962-3). (2) ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΕΝΕΣ (επίσης επιλεκτικές): P. Frutiger, *Les mythes de Platon* (Paris 1930)· R. Schaerer, *La question platonicienne* (Neuchâtel 1938: ανατύπ. 1970)· R. Robinson, *Plato's earlier dialectic* (Oxford 1941: 2η έκδ. 1953)· B. Goldschmidt, *Les dialogues de Platon* (Paris 1947: ανατυπ. 1963)· K. R. Popper, *The open society and its enemies* I (London 1947)· G. J. de Vries, *Spel bij Plato* (Amsterdam 1949)· A. de Marignac, *Imagination et dialectique* (Paris 1951)· R. B. Levinson, *In defence of Plato* (Cambridge, Mass, 1953)· J. Andrieu, *Le dialogue antique* (Paris 1954) 284-6, 288-9, 304 -8, 316· D. Tarrant, *J. H.S.* 75 (1955) 82-9· R. K. Sprague, *Plato's use of fallacy* (London 1962). (3) ΓΛΩΣΣΑ: H. C. Baldry, *C. Q.* 31 (1937) 141-50 (τεχνικοί όροι)· D. Tarrant, *C.Q.* 40 (1946) 109-17 και n.s. 8 (1958) 158-60 (φράσεις της ομιλουμένης κ.λπ.), 42 (1948) 28-34 και n.s. 1 (1951) 59-67 (χρήση των παραπομπών), 5 (1955) 222-4 (εκτεταμένος *πλάγιος λόγος*), *C.R.* n.s. 2 (1952) 64-6 (οι μεταφορές στον *Φαίδωνα*)· H. Thesleff, *Studies in the style of Plato* (Helsinki 1967: με βιβλιογραφία)· του ίδιου, *Arctos* 7 (1972) 219-27.(4) ΧΦ ΠΑΡΑΔΟΣΗ: H. Alline, *Histoire du texte de Platon* (Paris 1915)· E. Bickel, *Rh.M.* 92 (1944) 97-159· N. G. Wilson, *Scriptorium* 16 (1962) 386-95· J. A. Philip, *Phoenix* 24 (1970) 296-308. (5) ΑΡΧΑΙΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ: Διον. Αλ. *Προς Πομπ.* 1-2, *Περί συνθ. ονομ.* 208-9· Κοϊντ. 10.1.81· 'Λογγίνος', *Περί ύψ.* 4, 28, 29, 32.

ΛΕΞΙΚΑ: D. F. Ast, 3 τόμοι (Leipzig 1835-8)· É. des Places, 2 τόμοι (Budé, 1964)· L. Brandwood (Leeds 1976).

ΡΗΤΟΡΕΙΑ

ΓΕΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ

Baiter, J. G. και Sauppe, H., *Oratores Attici* (Zürich 1850: με σχόλια και τα απ.)

ΜΕΛΕΤΕΣ:

Blass, F., *Die attische Beredsamkeit*, 3 τόμοι (Leipzig 1887-93)

Bonner, R. J. και Smith, G., *The administration of justice from Homer to Aristotle*, 2 τόμοι (Chicago 1930-8)

Bruns, I., *Das literarische Porträt der Griechen im fünften und vierten Jahrhundert vor Christi Geburt, die Persönlichkeit in der Geschichtsschreibung der Alten. Untersuchungen zur Technik der antiken Historiographie* (Berlin 1896: ανατυπ. Hildesheim 1961)

Jebb, R. C.,*The Attic orators*, 2 τόμοι (London 1893)

Kennedy, G., *The art of persuasion in Greece* (Princeton 1963)

Lausberg, H., *Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft* (München 1960).

Lavency, M., *Aspects de la Logographie judiciaire attique* (Louvain 1964)

Navarre, O., *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote* (Paris 1900)
Norden, E., *Die antike Kunstprosa* (Leipzig 1923)

ΑΝΤΙΦΩΝ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 480 π.Χ. Δάσκαλος της ρητορικής και επαγγελματίας λογογράφος στην Αθήνα. Πρόμαχος της ολιγαρχικής επανάστασης του 411· δικάστηκε και εκτελέστηκε τον ίδιο χρόνο. Συχνά ταυτίζεται,ίσως σωστά, με τον Αντιφώντα τον σοφιστή· βλ. συζήτηση και βιβλιογραφία στον R. K. Sprague, *The older sophists* (Columbia 1972) 108-11. Πηγές: Θουκ. 8.68 και 90· Ψευδ-Πλουτ. *Βίοι δέκα ρητ.* 832c-4b· Φιλόστρ., *Ποικ. Ιστ.* 1.15. Πλάτ., *Μενέξ.* 236a.

ΕΡΓΑ

(1) Τρεις *Τετραλογίες*· η καθεμιά περιέχει δύο λόγους για κατηγορία και δύο για υπεράσπιση· συντέθηκαν σαν ασκήσεις κάπου ανάμεσα στα 440 και στα 420. Για την χρονολόγηση και την αυθεντικότητα βλ. G. Zuntz, *M.H.* 6 (1949) 100-3. (2) Τρεις λόγοι για ανθρωποκτονία: *Περί του χορευτού* (419/18), *Κατά της μητρυιάς* (γύρω στο 417), *Περί του Ηρώδου φόνου* (415 περίπου)· για τις χρονολογίες βλ. K. J. Dover, *C.Q.* 44 (1950) 44-60. (3) Αποσπάσματα από άλλους λόγους (συμπεριλ. της ίδιας της υπεράσπισής του στα 411) και από ένα εγχειρίδιο *Τέχνη ρητορική*.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: F. Blass και T. Thalheim (BT, 1914)· L. Gernet (Budé, 1923: μαζί με τον Αντιφώντα τον σοφιστή)· K. J. Maidment, *Minor Attic orators* 1 (Loeb, 1941). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: *Τετραλογίες*: F. D. Caizzi (Milano 1969: με ιταλ. μτφρ.).

ΜΕΛΕΤΕΣ: F. Solmsen, *Antiphonstudien. Untersuchungen zur Entstehung der attischen Gerichtsrede* (Berlin 1931)· U. Schindel, *Der Mordfall Herodes; zur 5. Rede Antiphons* (Göttingen 1979)· B. Due, *Antiphon, a study in argumentation* (Copenhagen 1980)· E. Heitsch, *Recht und Argumentation in Antiphons 6. Rede* (Wiesbaden 1980).

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ: F. L. van Cleef (New York 1895).

ΑΝΔΟΚΙΔΗΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 440 π.Χ. από αριστοκρατική οικογένεια. Έγινε μάρτυρας κατηγορίας κατά των συνενόχων του μετά από την ανάμιξή του στον ακρωτηριασμό των Ερμών το 415, αλλά του απαγορεύθηκε η είσοδος στους ναούς της Αθήνας και στην αγορά· αποσύρθηκε στην εξορία ασκώντας το επάγγελμα του εμπόρου. Μετά από ανεπιτυχείς προσπάθειες στα 411 και

στα 408 περίπου (*Περί της εαυτού καθόδου*), ξαναασπέχτησε τα πολιτικά του δικαιώματα το 403. Υπερασπίστηκε με επιτυχία τον εαυτό του ενάντια σε μιαν απόπειρα να τον υπαγάγουν στο ψήφισμα του Ισοτιμήδη το 399 (*Περί των μυστηρίων*). Πρεσβευτής στην Σπάρτη το 392 και συνήγορος των όρων της ειρήνης που απορρίφθηκαν από τους Αθηναίους (*Περί της ειρήνης*)· εξορίστηκε. Η ημερομηνία του θανάτου του άγνωστη. Πηγές: οι δύο πρώτοι λόγοι του· Ψευδ.-Λυσίας, *Κατ' Ανδοκίδου* (μέρος της κατηγορίας του 399)· Θουκ. 6.60 (Ερμές)· *FGrH* 328 F 149 (η ειρήνη του 392).

ΕΡΓΑ

Οι τρεις λόγοι που αναφέρθηκαν με τους τίτλους τους στο *Βίο* παραπάνω. Ο λόγος *Κατά Αλκιβιάδου*, που τοποθετείται στην Εκκλησία της Αθήνας στα 415, είναι νόθος· βλ. Dalmeyda στα *Κείμενα* παρακάτω, 103-10.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: F. Blass και C. Fuhr (BT, 1913)· G. Dalmeyda (Budé, 1930)· K. J. Maidment, *Minor Attic orators* I (Loeb, 1941). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: *Περί καθ.* και *Π. ειρήνης*: U. Albini (Firenze 1961-4), *Π. μυστηρίων*: D. M. MacDowell (Oxford 1962)

ΜΕΛΕΤΕΣ: G. A. Kennedy, 'The oratory of Andocides', *A.J.Ph.* 79 (1958) 32-43· I. Opelt, 'Zur politischen Polemik des Redners Andocides', *Glotta* 57 (1979) 210-18.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ: L. L. Forman (Oxford 1897: με τον Λυκούργο και Δείναρχο).

ΛΥΣΙΑΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε στην Αθήνα, ίσως το 444 π.Χ.· γιος ενός μέτοικου από τις Συρακούσες. Μετακόμισε στους Θουρίους το 429 περίπου, αλλά εκδιώχθηκε μετά την αποτυχία της αθηναϊκής εκστρατείας στη Σικελία το 415-413. Επέστρεψε στη Αθήνα και ζούσε σε ευημερία σαν κατασκευαστής ασπίδων. Μεγάλο μέρος της περιουσίας του δημεύτηκε από τους Τριάκοντα τυράννους το 404· ο αδελφός του εκτελέστηκε. Δραπέτευσε στα Μέγαρα και προσχώρησε στούς Αθηναίους δημοκρατικούς· σύντομα μετά την επιστροφή του στην Αθήνα, του δόθηκαν όλα τα πολιτικά δικαιώματα. Διεύθυνε ένα σχολείο (ίσως στα 403-401) και κέρδιζε τα προς το ζῆν ως λογογράφος. Πέθανε γύρω στα 375. Πηγές: ο λόγος του *Κατά Ερατοσθένους*· *P. Oxy.* 1606· Διον. Αλικ. *Λυσίας*· Ψευδο-Πλούτ. *Βίοι δέκα ρητ.* 835c-6d· Κικ. *Brut.* 48.

ΕΡΓΑ

Στην αρχαιότητα αποδέχονταν ως γνήσιους 233 λόγους· σώζονται τριάντα πέντε (μερικοί μόνο εν μέρει). Όλοι είναι δικανικοί, εκτός από ένα επιδεικτικό και τον *Επιτάφιο*. Οι υπ' αριθμόν 6, 8 και 20 είναι μάλλον νόθοι. Μόνο ο *Κατά Ερατοσθένους* (403) και πιθανώς και ο *Ολυμπιακός* (388) εκφωνήθηκαν από τον ίδιο τον Λυσία. Ο λόγος που αποδίδεται στον Λυσία στον

Φαίδρο του Πλάτωνα είναι παρωδία· βλ. βιβλιογραφία στον G. Kennedy, *The art of persuasion in Greece* (Princeton 1963) 134 σημ. 23.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: K. Hude (OCT, 1912)· T. Thalheim (BT, 1913)· L. Gernet και M. Bizos (Budé, 1924-6)· W. R. M. Lamb (Loeb, 1930). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: E. S. Shuckburgh (London 1882: επιλογή).

ΜΕΛΕΤΕΣ: W. Motschmann, *Die Charactere bei Lysias* (München 1906)· O· Buechler, *Die Unterscheidung der redenden Personen bei Lysias* (Heidelberg 1936)· J.J. Bateman, 'Some aspects of Lysias' argumentation', *Phoenix* 16 (1962) 155-77· K. J. Dover, *Lysias and the corpus Lysiacum* (Berkeley 1968).

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ: D. H. Holmes (Bonn 1895: ανατυπ. Amsterdam 1962).

ΙΣΑΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 420 π.Χ. στην Αθήνα ή στη Χαλκίδα. Μαθητής του Ισοκράτη και δάσκαλος του Δημοσθένη· οι δραστηριότητές του περιορίστηκαν στη συγγραφή λόγων για άλλους. Ο πρωιμότερος σωζόμενος λόγος του (5) ανήκει στο 390/89, ο τελευταίος (12) στο 344/3. Άγνωστη η ημερομηνία του θανάτου του. Πηγές: Διον. Αλικ. *Ισαίος*· Ψευδο-Πλούτ. *Β. δεκ. ρητ.* 339e-f.

ΕΡΓΑ

Στην αρχαιότητα αποδέχονταν ως γνήσιους πενήντα λόγους του. Δώδεκα σώζονται, έντεκα για περιπτώσεις διαθήκης και ένας (που διασώζεται εν μέρει από τον Διον. Αλικ. *Ισαίος 17)* για πολιτικά δικαιώματα. Ο Ψευδο-Πλουτ. αναφέρει επίσης μια πραγματεία για την ρητορική.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ:ΚΕΙΜΕΝΑ: T. Thalheim (BT, 1903)· P. Roussel (Budé, 1922)· E. S. Forster (Loeb, 1927). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: W. Wyse (Cambridge 1904).

ΜΕΛΕΤΕΣ: R. F. Weavers, *Isaeus. Chronology, prosopography and social history* (The Hague 1969: βιβλιογραφία 122-3)· R. R. Renehan, 'Isocrates and Isaeus', *C.Ph.* 75 (1980) 242-53.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ: J.-M. Denommé (Hildesheim 1968).

ΙΣΟΚΡΑΤΗΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε το 436 π.Χ. από εύπορη οικογένεια, στην Αθήνα. Διδάχτηκε από τον Πρόδικο, τον Γοργία (στη Σικελία), τον Τεισία και τον Θηραμένη· γνώριζε προσωπικά τον Σωκράτη. Αφού δούλεψε σαν λογογράφος, άνοιξε μια σχολή ρητορικής γύρω στα 393· ανάμεσα στους μαθητές του ήταν οι ιστορικοί Έφορος και Θεόπομπος και οι ρήτορες Υπερείδης και Ισαίος. Δεν ήταν ποτέ ενεργά ρήτορας ή πολιτικός αλλά δημοσίευσε τους περισσότερους λόγους του σε φυλλάδια. Πέθανε από πείνα το 338. Πηγές: τα ίδια τα έργα, ιδίως ο *Περί αντιδόσεως*· Διον. Αλικ. *Ισοκράτης*· Ψευδο-Πλούτ. *Β. δέκ. ρητ.* 836e-9d· Κικ.*Or.* 176. Για το άνοιγμα της σχολής βλ. G. Kennedy, *The art of persuasion in Greece* (Princeton 1963)· για το μπλέξιμο με τον Θηραμένη, P. Cloché, *L.E.C.* 5 (1936) 394-484.

ΕΡΓΑ

(1) Λόγοι. Ο Διον. Αλικ. δέχεται είκοσι πέντε ως γνήσιους· σώζονται είκοσι ένας. (*α*) Λογογραφικοί: *Λογ.* 16-21, δημοσ. στη δεκαετία του 390· όμως *πβ. Αντίδ.* 36 κε. και 49, Διον. Αλικ. *Ισοκρ.* 18. (*β*) Εγκώμια. *Βούσιρις* καί *Ελένη* (370;). (*γ*) Παιδαγωγικοί. *Περί Αντιδόσεως* (353), *Κατά των σοφιστών* (392;). (*δ*) Πολιτικοί. *Πανηγυρικός* (380, ζητεί εκστρατεία εναντίον της Περσίας), *Πλαταϊκός* (για την καταστροφή των Πλαταιών το 373), *Προς Δημόνικον* και *Προς Νικοκλέα* (δεκαετ. του 370· για τα καθήκοντα του μονάρχη), *Νικοκλής* ή *Κύπριοι* (γύρω στα 368), *Αρχίδαμος* (για τις ειρηνευτικές προτάσεις του 366), *Ευαγόρας* (365 περίπου), *Αρεοπαγιτικός* (357· βλ. W. Jaeger, *H.S.C.Ph.* συμπλ. I (1941)), *Περί ειρήνης* (355), *Φίλιππος* (346), *Παναθηναϊκός* (ολοκληρώθηκε το 339· σύγκριση Αθήνας και Σπάρτης). (2) Εννιά *Επιστολές* προς διάφορους παραλήπτες, περιλαμβ. του Διονυσίου του Α΄ των Συρακουσών και του Φίλιππου του Μακεδόνα· για την γνησιότητά τους βλ. την βιβλιογραφία του Kennedy στον *Βίο* παραπάνω, 191 σημ. 97. (3) Ένα εγχειρίδιο ρητορικής. Τα αποσπάσματα που σώζονται είναι αμφίβολης γνησιότητας: Βλ. Kennedy 70-4.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(βλ. Mikkola (1954) στις *Μελέτες* παρακάτω, 297 κε.· U. Albini, *A.& R.* 6 (1961) 193 -210).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: G. E. Benseler και F. Blass (BT, 1879)· E. Drerup, τομ. I (Leipzig 1906)· G. Norlin και L. Van Hook (1928-45)· G. Mathieu και E. Brémond (Budé, 1928-62). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: *Κυπριακοί:* E. S. Forster (Oxford 1912). *Πανηγυρικός*: P. Treves (Torino 1932). *Φίλιππος:* P. Treves (Milano 1933)· M. L. W. Laistner (New York 1927: μαζί με τον *Π. ειρήνης*). *Τραπεζιτικός (Λόγ.* 17): J. C. A. Bongenaar (Utrecht 1933). *Σχόλια.* W. Dindorf (Oxford 1852, ανατυπ. Hildesheim 1970: μαζί με του Αισχίνη).

ΜΕΛΕΤΕΣ: W. Jaeger, *Paedeia* III (New York 1945) 46-115· E. Mikkola, *Isokrates, seine Anschauungen im Lichte seiner Schriften* (Helsinki 1954)· E. Buchner, *Der Panegyrikus des Isocrates: eine historisch-philologische Untersuchung* (Wiesbaden 1958)· M. A. Levi, *Isocrate: saggio critico* (Milano 1959)· P. Cloché, *Isocrate et son temps* (Paris 1963)· K. Bringmann,

Studien zu den politischen Ideen des Isokrates (Göttingen 1965)· S. Usher, 'The style of Isocrates', *B.I.C.S.* 20 (1973) 39-67· E. Rummel, 'Isocrates' ideal of rhetoric', *C.J.* 75 (1979) 25-35· R. R. Renehan, 'Isocrates and Isaeus', *C.Ph.* 75 (1980) 242-53.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ: S. Preuss (Leipzig 1904: ανατυπ. Hildesheim 1963).

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε το 384 π.Χ. στην Αθήνα. Σπούδασε ρητορική κοντά στον Ισαίο και στα 364 μήνυσε τους κηδεμόνες του για σφετερισμό της κληρονομιάς του (Λόγοι *Κατά Αφόβου* και *Προς Ονήτορα*). Ο πρωιμότερος δημόσιος λόγος του είναι ο *Κατ' Ανδροτίωνος* στα 355· ο πρωιμότερος συμβουλευτικός λόγος του που σώζεται, ο *Περί συμμοριών* στα 354. Σε μεταγενέστερη περίοδο επιδίωξε μια όλο και περισσότερο αντι-μακεδονική πολιτική, συγκατατιθέμενος μόνο στα 346 για την ειρήνη του Φιλοκράτη. Εκφώνησε τον επικήδειο λόγο μετά την ήττα των Αθηναίων στην Χαιρώνεια το 338. Στον *Περί του στεφάνου* το 330 υπερασπίστηκε την σταδιοδρομία του απέναντι στην μήνυση του Αισχίνη. Του επιβλήθηκε βαρύ πρόστιμο μετά την καταδίκη του για δωροδοκία το 324, αλλά διέφυγε στην εξορία. Ύστερα από τον θάνατο του Αλεξάνδρου ανακλήθηκε αλλά μετά την ήττα των Ελλήνων στον Λαμιακό πόλεμο το 322 καταδικάστηκε σε θάνατο. Διέφυγε στο νησί της Καλαυρίας και αυτοκτόνησε με δηλητήριο τον ίδιο χρόνο. Πηγές: τα ίδια τα έργα, ιδίως ο *Κατά Αφόβου* και ο *Περί του στεφάνου*· ο Αισχίνης σποραδικά· Ψευδο-Πλούτ. *Βίοι δέκ. ρητ.* 844a-8d· Πλούτ. *Δημ.*· Διον. Αλικ. *Επ. προς Αμμ.* Ι, *Δημ.*· 'Λογγίνος', *Περί ύψ.* 12 (σύγκριση Δημοσθένη και Κικέρωνα). Για την ανάπτυξη της πολιτικής του βλ. G.L.Cawkwell, *R.E.G.* 73 (1960) 416-38· 75 (1962) 453-9· *C.Q.* 12 (1962) 122-41· 13 (1963) 120-38· *J.H.S.* 83 (1963) 47-67· *Philip of Macedon* (London 1978).

ΕΡΓΑ

Το corpus του Δημοσθένη περιλαμβάνει εξήντα τρία έργα. (1) Συμβουλευτικοί λόγοι. *Περί των συμμοριών* (354), *Υπέρ Μεγαλοπολιτών* (353), *Φιλιππικοί* 1-4 (1, 351· 2, 344· 3, 341· 4, 340· για την γνησιότητά του 4ου βλ. C. D. Adams, *C.Ph.* 33 (1938) 129-44), *Υπέρ της Ροδίων ελευθερίας* (351), *Ολυνθιακοί* 1-3 (349), *Περί της ειρήνης* (346), *Περί των εν Χερρονήσω* (341). (2) Άλλοι δημόσιοι λόγοι. *Κατ' Ανδροτίωνος* (355), *Προς Λεπτίνην* (354), *Κατά Τιμοκράτους* (353), *Κατ' Αριστοκράτους* (352), *Κατά Μειδίου* (348: δεν εκφωνήθηκε), *Περί του στεφάνου* (330). (3) Ιδιωτικοί λόγοι. Γνήσιοι είναι κάπου είκοσι. (4) Έξι *Επιστολές*, από τις οποίες τέσσερις (1-3, 6) ίσως είναι γνήσιες· βλ. J. A. Goldstein, *The letters of Demosthenes* (New York 1968). (5) Ύποπτα ή νόθα. Αρ. 46-7, 49-50, 52-3, 59 (ίσως του Απολλόδωρου), 58 (Δείναρχος), 7 (Ηγήσιππος), 13, 17, 26, 40, 42-4, 48, 56 (άγνωστοι συγγραφείς), 11 (ίσως από την *Ιστορία* του Αναξιμένη) και 12 (*Επιστολή [Φιλίππου]). Επιτάφιος*, *Ερωτικός* και *Προοίμια* (αν και το τελευταίο, μια συλλογή από εισαγωγές σε λόγους, μπορεί να συνδέεται με τις διδασκαλικές δραστηριότητές του Δημ.· πβ. Αισχ. *Τιμ.* 117)· βλ. τις εισαγωγές του Clavaud (Budé) στα *κείμενα* παρακάτω.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Για το 1915-65 βλ. D. F. Jackson και G. O. Rowe, *Lustrum* 14(1969).)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: S. H. Butcher και W. Rennie (OCT, 1903-31)· C.Fuhr και J. Sykutris (BT, 1914-37: 1-26 μόνο)· J. H. Vince κ.ά. (Budé, 1954-74). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: H. Weil, *Plaidoyers politiques de Démosthène*, 2 τόμοι, 2η έκδ. (Paris 1881-3)· του ίδιου, *Harangues de Démosthène*, 3η έκδ. αναθ. G. Dalmeyda (Paris 1912). Μεμονωμένα έργα. (1) Δημόσιοι λόγοι. *Ανδροτίων* και *Τιμοκράτης*: W.Wayte, 2η έκδ. (Cambridge 1893). *Περί του στεφάνου*: W. W. Goodwin (Cambridge 1901)· P. Treves (Milano 1933)· G. Ballaira (Torino 1972)· H. Wankel (Heidelberg 1976). *Περί της παραπρεσβείας*: R. Shilleto (London 1894). *Λεπτίνης*: J. E. Sandys (Cambridge 1890), *Μεγαλοπολίτες*: W. Fox (Freiburg im Breisgau 1890). *Μειδίας*: J. R. King (Oxford 1901)· W.W. Goodwin (Cambridge 1906). *Φιλιππ., Ολυνθ., Περί της ειρήνης, Περί των εν Χερρον.*: J. E. Sandys, 2 τόμοι (Cambridge 1897-1933). (2) Ιδιωτικοί λόγοι. F. A. Paley και J. E. Sandys, 2 τόμοι, 2η έκδ. (Cambridge 1886: επιλογές)· L. Pearson, *Six private speeches* (Norman, Oklahoma 1972)· S. Isager και M. H. Hansen, *Paragraphe-speeches in the Corpus Demosthenicum* (αρ. 32-38· 56) (Odense 1975). *Σχόλια* W. Dindorf, 2 τόμοι (Oxford 1851)· M. L. Dilts (BT, 1984-86).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ: A. Schaefer, *Demosthenes und seine Zeit*, 3 τόμοι, 2η έκδ. (Leipzig 1885-7)· A. W. Pickard-Cambridge, *Demosthenes and the last days of greek freedom* (London 1914)· C. D. Adams, *Demosthenes and his influence* (London 1927)· W. Jaeger, *Demosthenes: the origin and growth of his policy* (Berkeley 1938)· G. Mathieu, *Démosthène. L'homme et l'oeuvre* (Paris 1948)· G. Ronnet, *Étude sur le style de Démosthène dans les discours politiques* (Paris 1951)· L. Pearson, *The art of Demosthenes* (Meisenheim am Glan 1976). (2) ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΕΡΓΑ: W. Schwann, *Demosthenes gegen Aphobus: ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Wirtschaft* (Leipzig 1929)· R. Chevalier, 'L'art oratoire de Démosthène dans le discours sur la couronne', *B.A.G.B.* 4 (1960) 200-16· J. R. Ellis και R. D. Milns, *The spectre of Philip. Demosthenes' first Philippic, Olynthiacs and speech On the peace· a study in historical evidence* (Sydney 1970).

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ: S. Preuss (Leipzig 1892).

ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 394 π.Χ. Συνεργαζόταν περιστασιακά με τον Δημοσθένη στις αρχές της δεκαετίας του 340· αργότερα ο Δημοσθένης έγραψε για αυτόν τον πρώτο του λόγο *Κατά Στεφάνου*. Έξι άλλοι λόγοι του Δημοσθενικού σώματος (46, 49-50, 52-3, 59) εκφωνήθηκαν από τον Απολλόδωρο και γενικά αποδίδονται σ' αυτόν. Ο Δημ. 47 ίσως είναι επίσης δικός του. Τα κείμενα είναι τα ίδια με του Δημοσθένη.

ΗΓΗΣΙΠΠΟΣ

Ημερομηνίες 390 περίπου-325 π.Χ. Οπαδός του Δημοσθένη. Σύμφωνα με την *υπόθεσιν* του

Λιβάνιου ήταν ο συγγραφέας του Δημ. 7, *Περί Αλοννήσου*. Τα κείμενα είναι τα ίδια με του Δημοσθένη.

ΑΙΣΧΙΝΗΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε το 390 π.Χ. ή νωρίτερα στην Αθήνα. Σταδιοδρόμησε αρχικά σαν οπλίτης, υπάλληλος του καθεστώτος και ηθοποιός. Στα 348 εκφώνησε τον πρώτο γνωστό δημόσιο λόγο του, που υποστήριζε το σχέδιο του Εύβουλου για μια κοινή ειρήνη απέναντι στη Μακεδονία. Τον ίδιο χρόνο ήταν πρεσβευτής στην Αρκαδία και, μαζί με τον Δημοσθένη, στον Φίλιππο το 346· μηνύθηκε για προδοσία από τον Τίμαρχο και τον Δημοσθένη, αλλά πέτυχε και στην αντι-κατηγορία του *Κατά Τιμάρχου* και στην υπεράσπισή του *Περί της παραπρεσβείας*. Απεσταλμένος στο Αμφικτυονικό συμβούλιο το 339 και πρεσβευτής της ειρήνης μετά την αθηναϊκή ήττα στην Χαιρώνεια το 338. Στα 336 αντιτάχθηκε στην πρόταση του Κτησιφώντα να απονείμουν στεφάνι στον Δημοσθένη, αλλά νικήθηκε από τον λόγο του τελευταίου *Περί του στεφάνου* στα 330. Αποσύρθηκε στην εξορία, ίσως σαν δάσκαλος της ρητορικής στη Σάμο και στη Ρόδο· άγνωστη η ημερομηνία του θανάτου του. Πηγές: οι ίδιοι του οι λόγοι (ιδίως *Τιμ.* 49 για την γέννησή του· πβ. όμως D.M. Lewis, *C.R.* 8 (1958) 108)· Ψευδ-Πλουτ. *Βι. Δεκ. ρητ.* 840-1a· Φιλόστρ. *Β. Σοφ.* 1. 18· Πλουτ. *Δημ.* 24 (εξορία). Άλλοι *Βίοι* στον Blass (BT) στα κείμενα παρακάτω.

ΕΡΓΑ

(1) ΓΝΗΣΙΑ: Τρεις λόγοι: *Κατά Τιμάρχου* (345), *Περί παραπρεσβείας* (343), *Κατά Κτησιφώντος* (330). (2) ΝΟΘΑ: Δώδεκα *Επιστολές*: βλ. Martin και de Budé στα *κείμενα* παρακάτω, ΙΙ 121-43.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: F. Schultz (BT, 1865: με σχόλια)· F. Blass και C. Fuhr (BT, 1908)· C. D. Adams (Loeb, 1919)· V. Martin και G. de Budé (Budé, 1927-8). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: *Κτησ.* G. A. και W. H. Simcox, *The orations of Demosthenes and Aeschines on the crown* (Oxford 1872)· T. Gwatkin και E. S. Schuckburgh (London/New York 1890). *Σχόλια.* W. Dindorf (Oxford 1852: ανατυπ. Hildesheim 1970: και με τον Ισοκράτη).

ΜΕΛΕΤΕΣ: M. Heyse, *Die handschriftliche Überlieferung des Reden des Aeschines* (Ohlau 1912)· A. Diller, 'The manuscript tradition of Aeschines' orations', *I.C.S.* 4 (1979) 34-64).

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ: S. Preuss (Leipzig 1896).

ΥΠΕΡΕΙΔΗΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε το 390 π.Χ. στην Αθήνα. Σπούδασε κοντά στον Πλάτωνα και τον Ισοκράτη. Επαγγελματίας λογογράφος και πολιτικός υποστήριξε τον Δημοσθένη στην αντιμακεδονική του πολιτική (πέτυχε την δίωξη του Φιλοκράτη το 343), όμως το 324 ήταν ένας από τους κατηγόρους του Δημοσθένη. Εκφώνησε τον επιτάφιο μετά τον Λαμιακό πόλεμο του 322· τον ίδιο χρόνο εκτελέστηκε με διαταγή του Αντίπατρου. Πηγές: *IG* II 941 (γέννηση)· Ψευδο-Πλούτ. *Βίοι δέκ. ῥητ.* 848d-50b· Αθήν. 8.342c (δάσκαλός του).

ΕΡΓΑ

Ο Ψευδο-Πλούτ. (παραπάνω) του αποδίδει εβδομήντα επτά λόγους. Από τους παπύρους σώζονται ένας ολόκληρος λόγος, *Υπέρ Ευξενίππου* (ανάμεσα στο 330 και 324), και σημαντικά τμήματα από πέντε άλλους λόγους, συμπεριλαμβανομένων του *Κατά Δημοσθένους* (324) και του *Επιταφίου* (322). Το πιο διάσημο έργο του ήταν η υπεράσπιση της εταίρας Φρύνης· βλ. Colin στα *Κείμενα* παρακάτω, 10 κε.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. G. Bartolini, *Iperide: Rassenga di problemi e di studi* (1912-1972) (Padova 1972).)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: F. G. Kenyon (OCT, 1907)· C. Jensen (BT, 1917)· G. Colin (Budé, 1946)· J. O. Burtt, *Minor Attic orators* II (Loeb, 1954). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: *Υπέρ Ευξενίππου* και *Κατ' Αθηνογένους*: V. de Falco (Napoli 1947).

ΜΕΛΕΤΕΣ: U. Pohle, *Die sprache des Redners Hypereides in ihren Beziehungen zur Koine* (Leipzig 1928)· T. B. Curtis, *The judicial oratory of Hyperides* (Chapel Hill 1970).

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ: H. Reinhold (στις εκδ. BT).

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 390 π.Χ. από διακεκριμένη αθηναϊκή οικογένεια. Γενικά υποστήριζε την πολιτική του Δημοσθένη. Κατείχε μια σημαντική θέση στον έλεγχο των οικονομικών της Αθήνας μετά την Χαιρώνεια 338-326 και ήταν υπεύθυνος για πολλούς νόμους και δημόσια έργα. Πέθανε το 324. Πηγές: Ψευδο-Πλούτ. *Βίοι δέκ. ῥητ. 841a-4a· η Υπόθεσις* του Λιβάνιου στον Δημ. 25· *IG* II 457, 1672· *SIG* 218.

ΕΡΓΑ

Ένας λόγος σώζεται (*Κατά Λεωκράτους*) από τους δεκαπέντε που ήταν αποδεκτοί ως γνήσιοι στην αρχαιότητα.

ΔΕΙΝΑΡΧΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: F. Blass (BT, 1899)· F. Durrbach (Budé, 1932)· J. O Burtt, *Minor Attic orators* II (Loeb, 1954)· N.C. Conomis (BT, 1970: με βιβλιογραφία xix-xxvii).

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ: Το ίδιο με του Ανδοκίδη (σ. 1011).

ΔΕΙΝΑΡΧΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 360 π.Χ. στην Κόρινθο. Επαγγελματίας λογογράφος (δάσκαλοί του οι Θεόφραστος και Δημήτριος ο Φαληρέας) στην Αθήνα. Οι τρεις σωζόμενοι λόγοι του γράφτηκαν για πελάτες κατά τη διάρκεια της καταγγελίας αυτών, που υποτίθεται ότι είχαν δωροδοκηθεί από τον Άρπαλο το 324. Ζούσε σε ευημερία υπό το ολιγαρχικό καθεστώς του Κασσάνδρου το 322-307, αλλά με την απελευθέρωση της Αθήνας από τον Δημήτριο τον Πολιορκητή αποσύρθηκε στην Χαλκίδα. Επέστρεψε στα 292 και πέθανε σε μια άγνωστη ημερομηνία. Πηγές: Διον. Αλ. *Δείναρχος* (μτφρ. της G. Shoemaker, *G.R.B.S.* 12 (1971) 393-409)· Ψευδ-Πλουτ. *Βίος δεκ. ρητ.* 850b-e· άλλες μαρτυρίες στον Κονομή στα *Κείμενα* παρακάτω, 1-10.

ΕΡΓΑ

Ο Διον. Αλ. τον πιστώνει με 160 λόγους (συμπεριλ. Δημ. 58). Τρείς σώζονται *Κατά Δημοσθένους, Κατά Αριστογείτονος, Κατά Φιλοκλέους* (όλοι εκφωνήθηκαν το 324/3 π.χ.).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: J. O. Burtt, *Minor Attic orators* II (Loeb, 1954). N. C. Conomis. (BT, 1975· με βιβλιογραφία ix-xv).

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ: Το ίδιο με του Ανδοκίδη (σ. 1011).

Ο ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ ΚΑΙ Η ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ

ΓΕΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

Armstrong, A. H. (εκδ.), *The Cambridge history of later Greek and early Medieval philosophy* (Cambridge 1967).
Bréhier, E., *Histoire de la philosophie* I (Paris 1926)
Dillon, J., *The Middle Platonists* (London 1977)
Dodds, E. R., *The Greeks and the irrational* (Berkeley/Los Angeles 1951)
Dudley, D. R., *A history of Cynicism* (London 1937)
Ferguson, W. S., *Hellenistic Athens* (London 1911)

Fraser, P. M., *Ptolemaic Alexandria*, 3 τόμοι (Oxford 1972)
Grube, G. M. A., *The Greek and Roman critics* (London 1965)
Kennedy, G., *The art of persuasion in Greece* (Princeton 1963)
Kneale, W. και M., *The development of logic* (Oxford 1962)
Krämer, H.-J., *Platonismus und hellenistische Philosophie* (Berlin/New York 1972)
Lloyd, G. E. R., *Early Greek science: Thales to Aristotle* (London 1970)
του ίδιου, *Greek science after Aristotle* (London 1973)
Long, A. A., *Hellenistic philosophy* (London 1974)
Nilsson, N. M. P., *Geschichte der griechischen Religion* II, 2η έκδ. (München 1961)
Pfeiffer, R., *A history of classical scholarship* I (Oxford 1968)
Steinthal, H., *Geschichte der Sprachwissenschaft*, 2 τόμοι, 2η έκδ. (Berlin 1890-1)
Susemihl, F. *Geschichte der griechischen Literatur in der Alexandrinerzeit*, 2 τόμοι (Leipzig 1891-2)
Tarn, W. W., *Hellenistic civilisation*, 3η έκδ. αναθ. G. T. Griffith (London 1952)
Wallis, R., *Neoplatonism* (London 1972)
Zeller, E., *Die Philosophie der Griechen* (Leipzig: II 2, 3η έκδ. 1879· III 1, 4η έκδ. αναθ. E. Wellmann 1909· III 2, 4η έκδ. 1889)

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε το 384 π.Χ. στα Στάγειρα. Γιος του Νικόμαχου, του φίλου και γιατρού του Αμύντα του Β' [βασιλιά] της Μακεδονίας. Εργάστηκε στην Ακαδημία κοντά στον Πλάτωνα στα 367-347. Τα επόμενα πέντε χρόνια τα πέρασε πρώτα στην Άσσο (κοντά στην αρχαία Τροία) και έπειτα στην Λέσβο. Παντρεύτηκε την Πυθιάδα, ανιψιά του Ερμεία, άρχοντα του Αταρνέα και της Άσσου. Επέστρεψε στην Μακεδονία 343/2· παρέμεινε εκεί μέχρι το 335, για ένα διάστημα σαν δάσκαλος του Αλεξάνδρου. Έπειτα επέστρεψε στην Αθήνα όπου δούλεψε και δίδαξε μαζί με μία ομάδα οπαδών του στο Λύκειο. Μετά τον θάνατο της Πυθιάδας ζούσε μαζί με την Ερπυλλίδα και απέκτησαν ένα γιο, τον Νικόμαχο. Εγκατέλειψε την Αθήνα στα 323 και πέθανε στα 322 στην Χαλκίδα. Πηγές: Διογ. Λαέρτ. 5.1-11 (βίος), 12-21 (διαθήκη και ρητά), 22-7 (κατάλογος των έργων), 28-34 (φιλοσοφία). Φιλόδημος, *Των φιλοσόφων σύνταξις* στήλ. 6.28 κε. και *Ρητ.* 2 σ.50 Sudhaus (Αριστοτέλης, Σπεύσιππος και η Ακαδημία· απόψεις του για την ρητορική και την πολιτική)· Διον. Αλ. *Αμμ.* 723, 727, 733 (βίος· διαμάχη για την χρονολόγηση της *Ρητορικής*)· Πλούτ. *Αλέξ.* 7-8 (Αρ. και Αλέξανδρος), *Προς Κωλώτην* 1115a-c (η αντίθεση του Αρ. με την θεωρία των ιδεών του Πλάτωνα)· Plinius, N.H. 8.44. (ζωολογικές έρευνες)· οι *Βίοι* στα ελληνικά, λατινικά, αραβικά και συριακά) I. Düring, *Aristotle in the ancient biographical tradition* (Göteborg 1957) για κείμενα και σχολιασμό, με πολλές άλλες μαρτυρίες).

ΕΡΓΑ

Σώζονται τρεις αρχαίοι κατάλογοι με τα έργα του Αριστοτέλη: του Διογ. Λαέρτ. 5.22-7, ο οποίος βασίζεται ίσως στον κατάλογο της Αλεξανδρινής βιβλιοθήκης (Düring (1966) στις *Μελέτες* (1) παρακάτω, 37)· κατάλογος που προσαρτήθηκε στον ανώνυμο *Βίο (Vita Menagia-*

πα),πιθανώς από τον Ησύχιο· ο κατάλογος κάποιου Πτολεμαίου που μεταγράφηκε στα αραβικά από τον Ibn al Qifti (1172-1248) στο έργο του *Χρονικό των σοφών ανδρών*. Για τα κείμενα και την συζήτηση βλ. P. Moraux, *Les listes anciennes des ouvrages d' Aristote* (Louvain 1951).

(1) ΓΝΗΣΙΑ: (*α*) Λογικά έργα. *Κατηγορίες* (τα κεφ. 10-15 πιθανόν είναι μεταγενέστερη προσθήκη), *Περί ερμηνείας*, *Αναλυτικά πρότερα* και *ύστερα* (από 2 βιβλ. το καθένα), *Τοπικά* (8 βιβλ.), *Σοφιστικοί έλεγχοι* (= *Τοπ.* 9). (*β*) Φυσική φιλοσοφία. *Φυσικά* (8 βιβλ.), *Περί Ουρανού* (4 βιβλ.), *Περί γενέσεως και φθοράς* (2 βιβλ.), *Μετεωρολογία* (4 βιβλ· το τέταρτο ίσως είναι νόθο), *Περί ψυχής* (3 βιβλ.), εννέα σύντομα έργα γνωστά με τον συλλογικό τίτλο *Μικρά φυσικά* (*Περί αισθήσεως και αισθητών*, *Περί μνήμης και αναμνήσεως*, *Περί ύπνου και εγρηγόρσεως*, *Περί ενυπνίων*, *Περί της καθ' ύπνον μαντικής*, *Περί μακροβιότητος και βραχυβιότητος*, *Περί νεότητος και γήρως*, *Περί ζωής και θανάτου*, *Περί αναπνοής*), *Περί τα ζώα ιστορίαι* (10 βιβλ.· το δέκατο είναι νόθο, το έβδομο και το ένατο ύποπτα), *Περί ζώων μορίων* (4 βιβλ.), *Περί ζώων κινήσεως*, *Περί πορείας ζώων*, Περί ζώων γενέσεως (5 βιβλ.). (*γ*) *Μεταφυσικά* (συλλογή από 13 βιβλ. που συντάχθηκαν σε διαφορετικές περιόδους). (*δ*) Άλλα έργα. *Ηθικά Νικομάχεια* (10 βιβλ.), *Πολιτικά* (8 βιβλ.), *Ρητορική* (3 βιβλ.), *Ποιητική* (ημιτελής), *Αθηναίων Πολιτεία* (ημιτελής).

(2) ΠΙΘΑΝΟΝ ΓΝΗΣΙΑ: *Ηθικά Ευδήμεια* (Υπέρ: C.J. Rowe, *P.C.Ph.S.* συμπλ. III (1971)· A. Kenny, *The Aristotelian Ethics* (Oxford 1978). Κατά: L. Spengel, *A.B.A.W.* 3.2 (1841), 3.3 (1843)· Jaeger στις *Μελέτες* (2) παρακάτω, 228-58).

(3) ΠΙΘΑΝΟΝ ΝΟΘΑ: *Ηθικά Μεγάλα* (2) βιβλ. (Υπέρ: F. Dirlmeier, *Aristotelis Magna moralia*, 2η έκδ. (Berlin 1966), αποκηρύσσοντας τις απόψεις του στο *Rh.M.* 88 (1939) 214-43· Düring (1966) στις *Μελέτες* (1) παρακάτω, 438 κε. Κατά: λ.χ., D. J. Allan, *J.H.S.* 77 (1957) 7-11 και *Gnomon* 38 (1966) 142-4).

(4) ΝΟΘΑ: *Περί κόσμου*, *Περί πνεύματος*, *Περί χρωμάτων*, *Περί ακουστών*, *Φυσιογνωμονικά*, *Περί φυτών* (2 βιβλ.), *Περί θαυμαστών ακουσμάτων*, *Μηχανικά*, *Περί ατόμων γραμμών*, *Ανέμων θέσεις και προσηγορίαι*, *Περί Μελίσσου*, *Περί Ξενοφάνους*, *Περί Γοργίου*, *Προβλήματα* (30 τμήματα), *Περί αρετών και κακιών*, *Οικονομικά* (2 βιβλ.), *Ρητορική προς Αλέξανδρον*.

(5) ΒΑΣΙΚΑ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΑ ΕΡΓΑ: (*α*) Διάλογοι. *Εύδημος* (για την ψυχολογία· Βλ. O. Gigon στους (εκδ.) I. Düring και G. E. L. Owen, *Aristotle and Plato in the mid-fourth century* (Göteborg 1960) 19-34), *Προτρεπτικός* (βλ. W. G. Rabinowitz, *Aristotle's Protrepticus and the sources of its reconstruction* (Berkeley 1957)· I. Düring, *Aristotle's Protrepticus, an attempt at reconstruction* (Göteborg 1961)), *Περί φιλοσοφίας* (βλ. D. Wilpert στο *Autour d' Aristote. Recueil d' études... offert à Mr A. Mansion* (Louvain 1955) 99-116 και *J.H.S.* 77 (1957) 155-62), *Περί δικαιοσύνης* (βλ. P. Moraux, *À la recherche de l'Aristote perdu; le dialogue Sur la justice* (Louvain 1957)). (*β*) Άλλα έργα. *Περί ιδεών* (βλ. P. Wilpert, *Zwei aristotelische Frühschriften über die Ideenlehre* (Regensberg 1949)· G. E. L. Owen, *J.H.S.* 77 (1957) 103-11), *Περί των Πυθαγορείων* (βλ. P. Wilpert, *Hermes* 75 (1940) 371κε.· W. Burkert, *Weisheit und Wissenschaft* (Nürnberg 1962)),*Για τον πλούτο* κλπ. (βλ. P.-M. Schuhl κ.ά., *De la richesse, De la prière, De la noblesse, Du plaisir, De l'éducation* (Paris 1968)).

(6) ΠΟΙΗΜΑΤΑ: Διογ. Λαέρτ. 5.7 και 27· Ολυμπιόδωρος, *Σχόλια εις τον Γοργίαν* 41.9. Πβ. W. Jaeger, *C.Q.* 21 (1927) 13-17· C. M. Bowra, *C.Q.* 32 (1938) 182-9.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ: Είναι αδύνατο να εδραιωθούν ακριβείς χρονολογίες για οποιοδήποτε σύγγραμμα του Αριστοτέλη, και η στέρεη μαρτυρία από την συγκριτική

χρονολόγηση είναι ασήμαντη. Κάποια από τα μεγαλύτερα έργα, λ.χ. τα *Φυσικά* και τα *Μεταφυσικά* δίνουν καθαρές ενδείξεις για το ότι συνδυάζουν προηγούμενα και μεταγενέστερα βιβλία σε ένα χαλαρά ενοποιημένο σύνολο, πράγμα το οποίο μπορεί να οφείλεται στους μετά θάνατον εκδότες του Αρ. Μερικά βιβλία σίγουρα προϋποθέτουν γνώση κάποιων άλλων (λ.χ. τα *Μεταφ.* Α των *Φυσικών* 1-2). Με την προϋπόθεση αυτή (που δεν είναι καθολικά αποδεκτή) ότι τα πρωιμότερα γραπτά του Αρ. είναι εκείνα που επηρεάστηκαν πιο έντονα, θετικά ή αρνητικά, από τον Πλάτωνα, είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι οι διάλογοι, λ.χ. ο *Εύδημος* ή το *Περί φιλοσοφίας*, και η κριτική του στην πλατωνική θεωρία των ιδεών στο *Περί ιδεών* ήταν μερικά από τα πρωιμότερα έργα του. Είναι πιθανό ότι τα *Τοπικά* ήταν η πρωιμότερη συμβολή του Αρ. στην λογική και ότι τα πρώτα βιολογικά του συγγράμματα χρονολογούνται στα χρόνια μετά το 347, όταν έφυγε από την Ακαδημία για την Μικρά Ασία. Παραπομπές, η οικειότητα με όρους και έννοιες που μπαίνει σαν προϋπόθεση και κάποιος διαφορετικός χειρισμός του ίδιου προβλήματος αποτελούν περαιτέρω κριτήρια που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να καταλήξουμε σε μιαν υποθετική σειρά των έργων. Ορισμένα βιβλία των *Μεταφυσικών* (ιδιαίτερα το Ζ), η έρευνα για τα πολιτεύματα, τα *Πολιτικά* (εκτός από τα βιβλ. 7-8), τα *Ηθικά Νικομάχεια* (εκτός από τα βιβλ. 5-7, κοινά με τα *Ηθικά Ευδήμεια*), η *Ποιητική* και η *Ρητορική* είναι πιθανώς ανάμεσα στα τελευταία του έργα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. την εκλεκτική γενική βιβλιογραφία του Düring (1966) στις *Μελέτες* (1) παρακάτω, 623-40, με λεπτομέρειες από προηγούμενες βιβλιογραφικές ανασκοπήσεις· (εκδ.) P. Moraux, *Aristoteles in der neueren Forschung* (Darmstadt 1968)· (εκδ.) J. Barnes, M. Schofield, R. Sorabji, *Articles on Aristotle*, I *Science* 194-205, II *Ethics and politics* 219-33, III *Metaphysics* 178-97, IV *Psychology and aesthetics* 177-92 (London 1975-9).)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: Τα άπαντα εξέδωσε ο I. Bekker (Berlin 1831-70: συμπεριλ. λατινική μτφρ., σχόλια, αποσπάσματα και ευρετήριο του H. Bonitz). Τα περισσότερα έργα υπάρχουν στις εκδόσεις BT και Budé, ένας μεγάλος αριθμός έργων στις OCT εκδόσεις· από τις εκδόσεις Loeb λείπει μόνο ο τόμ. III του *Περί ζώων ιστορίαι* και τα αποσπάσματα. Για τα κείμενα και τις μαρτυρίες των αποσπασμάτων βλ. V. Rose (Leipzig 1866)· W. D. Ross (Oxford 1955)· M. Plezia (Warsaw 1961: επιστολές). Βλ. επίσης στα *Έργα* (5) παραπάνω. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: *Αναλ. πρ.* και *Αναλ. ύστ.*: W. D. Ross (Oxford 1949). *Αναλ.πρ.:* M. Mignucci (Napoli 1969: με ιταλική μτφρ.). *Αναλ. ύστ.:* J. Barnes (Oxford 1975: με μτφρ.). *Αθ. πολ.:* J. E. Sandys, 2η έκδ. (London 1912)· P. J. Rhodes (Oxford 1981). *Περί ουρανού:* O. Longo (Firenze 1962: με ιταλική μτφρ.) *Κατ.* και *π. ερμην.*: J. L. Ackrill (Oxford 1963: με μτφρ.). *Περί ψυχής*: R. D. Hicks (Cambridge 1907: με μτφρ.)· W. D. Ross (Oxford 1961). Βιβλ. 2-3: D. W. Hamlyn (Oxford 1968: με μτφρ.). *Ηθ. Ευδ.*: F. Dirlmeier, 2η έκδ.) Berlin 1962: με γερμανική μτφρ.). Βιβλ. 1-2, 8: M. Woods (Oxford 1982: με μτφρ.). *Ηθ. Νικ.* : J. A. Stewart, 2 τόμοι (Oxford 1892)· J. Burnet (London 1900)· R. A. Gauthier και J. Y. Jolif, 3 τόμοι, 2η έκδ. (Louvain 1970: με γαλλική μτφρ.). H. H. Joachim, εκδ. D. A. Rees (Oxford 1951). *Περί ζ. γεν.*: H. Aubert και F. Wimmer (Leipzig 1860: με γερμανική μτφρ.). Βιβλ. I (με το πρώτο βιβλ. του *Περί ζώων μορ.*): D. M. Balme (Oxford 1972: με μτφρ.). *Περί γεν. και φθοράς* H. H. Joachim (Oxford 1922)· W. J. Verdenius και J. H. Waszink, 2η έκδ. (Leiden 1966)· C. J. F. Williams

(Oxford 1982: με μτφρ.). *Περί ζ. ιστορ.*: H. Aubert και F. Wimmer (Leipzig 1869: με γερμανική μτφρ.). *Περί πορείας ζώων:* M. C. Nussbaum (Princeton 1978: με μτφρ.). *Ηθ. μεγ.*: F. Dirlmeier, 2η έκδ. (Berlin 1966: με γερμανική μτφρ.) *Περί μνήμης και αναμνήσεως:* R. Sorabji (London 1972: με μτφρ.). *Μεταφ.*: W. D. Ross, 2 τόμοι (Oxford 1924)· G. Reale, 2 τόμοι (Napoli 1968: με ιταλική μτφρ.). Βιβλ. Γ, Δ, και Ε: C. Kirwan (Oxford 1971: με μτφρ.).Βιβλ. Μ και Ν: J. Annas (Oxford 1976: με μτφρ.). Βιβλ. Ζ: M. F. Burnyeat *και άλλοι* (Oxford 1979). *Μετε.:* J. L. Ideler, 2 τόμοι (Leipzig 1834-6: με λατινική μτφρ). Βιβλ. 4: I. Düring (Göteborg 1944). *Περί ζ. μορ.*: W. Ogle (London 1882)· I. Düring (Göteborg 1943). *Μικρά φυσικά*: W. D. Ross (Oxford 1955). *Φυσικά*: W. D. Ross (Oxford 1936). Βιβλ. 1-2: W. Charlton (Oxford 1970: με μτφρ.). *Ποιητ.*: I. Bywater (Oxford 1909)· A. Gudeman (Berlin 1934)· A. Rostagni, 2η έκδ. (Torino 1945)· G. F. Else (Cambridge, Mass, 1957: με μτφρ.)· R. Kassel (Oxford 1965)· D. W. Lucas (Oxford 1968)· L. J. Potts (Cambridge 1968). *Πολ.* W. L. Newman, 4 τόμοι (Oxford 1887-1902), βιλ. 3-4: R. Robinson (Oxford 1962: με μτφρ.). *Ρητ.:* E. M. Cope, αναθ. J. E. Sandys, 3 τόμοι (Cambridge 1877)· R. Kassel (Berlin/New York 1976).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ: H. Cherniss, *Aristotle's criticism of Presocratic philosophy* (Baltimore 1935)· J. le Blond, *Logique et méthode chez Aristote* (Paris 1939)· H. Cherniss, *Aristotle's criticism of Plato and the Academy* 1 (Baltimore 1944)· (έκδ.) I. Düring και G. E. L. Owen, *Aristotle and Plato in the mid-fourth century* (Oxford 1960)· (εκδ.) P. Moraux, *Aristote et les problèmes de méthode* (London 1961)· M. Grene, *A portrait of Aristotle* (London 1963)· I. Düring, *Aristoteles, Darstellung und Interpretation seines Denkens* (Heidelberg 1966)· G. E. R. Lloyd, *Aristotle: the growth and structure of his thought* (Cambridge 1968)· D. J. Allan, *The philosophy of Aristotle*, 2η έκδ. (London 1970)· J.L.Ackrill, *Aristotle the philosopher* (Oxford 1981)· A. Edel, *Aristotle and his philosophy* (Chapel Hill 1982).

(2) Η ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΗΣ ΣΚΕΨΗΣ ΚΑΙ Η ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ: W. Jaeger, *Aristotle*, μτφρ. του R. Robinson από το Aristoteles, *Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung* (Oxford 1934)· W. D. Ross, 'The develompent of Aristotle's thought', *P.B.A.* 43 (1957) 63-78· G. E. L. Owen, 'The Platonism of Aristotle', *P.B.A.* 50 (125-50).

(3) ΔΟΚΙΜΙΑ ΓΙΑ ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΕΡΓΑ: *Αθ. πολ.:* J. H. Day και M. Chambers, *Aristotle's history of Athenian democracy* (Berkeley & Los Angeles 1962). *Περί ψυχής:* (εκδ.) G. E. R. Lloyd και G. E. L. Owen, *Aristotle on mind and the senses* (Cambridge 1978), *Ηθ.Ευδ.*: (εκδ.) P. Moraux και D. Harlfinger, *Untersuchungen zur Eudemischen Ethik* (Berlin 1972)· A. Kenny, *The Aristotelian Ethics* (Oxford 1978). *Ηθ. Νικ.*: (εκδ.) A. O. Rorty, *Essays on Aristotle's Ethics* (Berkeley/Los Angeles 1980). *Ποιητ.*: H. House, *Aristotle's Poetics* (London 1956). *Πολ.*: R. Stark και άλλοι, *La Politique d' Aristote* (Genève 1965). *Ρητορ.* W. M. A. Grimaldi, *Studies in the philosophy of Aristotle's Rhetoric* (Wiesbaden 1972). *Τοπικά:* (εκδ.) G. E. L. Owen, *Aristotle on dialectic. The Topics* (Oxford 1968)· J. D. G. Evans, *Aristotle's concept of dialectic* (Cambridge 1977).

(4) ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ: F. Solmsen, 'The origins and methods of Aristotle's *Poetics*', *C.Q.* 29 (1935) 192-201· του ίδ., 'The Aristotelian tradition in ancient rhetoric', *A.J.Ph.* 62 (1941) 35-50, 169-90· J. Jones, *On Aristotle and Greek tragedy*, (London 1962)· G. M. A. Grube, *The Greek and Roman critics* (London 1965)· (εκδ.) E. Olson, *Aristotle's Poetics and English literature* (Chicago 1965)· J. M. Bremer, *Hamartia, Tragic error in the Poetics and in Greek Tragedy* (Amsterdam 1968)· (έκδ.) R. Stark, *Schriften zur aristotelischen und hellenistischen Rhetorik* (Hildesheim 1968)· B. R. Rees, 'Pathos in the Poetics of Aistot-

le', *G.& R.* 19 (1972) 1-11· T. C. W. Stinton '*Hamartia* in Aristotle and Greek tragedy', *C.Q.* 25 (1975) 221-54.

(5) ΥΦΟΣ: R. Eucken, *De Aristotelis dicendi ratione* (Göttingen 1866: για τις μετοχές)· *του ίδιου, Über den Sprachgebrauch des Aristoteles* (Berlin 1868: για τις προθέσεις)· K. von Fritz, *Philosophie und sprachlicher Ausdruck bei Demokrit, Plato und Aristoteles* (New York 1938)· G. Morpurgo-Tagliabue, *Linguistica e stilistica di Aristotele* (Roma 1967).

(6) ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ: J.P.Lynch *Aristotle's school* (Berkeley/Los Angeles 1972)· P. Moraux, *Der Aristotelismus bei den Griechen* I (Berlin/New York 1973)· F. Grayeff, *Aristotle and his school. An inquiry into the history of the Peripatos* (London 1974).

(7) ΑΡΧΑΙΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ: Κικ. *Acad* 2.119, *Brut* 121, Διον. Αλ. *Περί μιμ.* 2. 4, Κοϊντ. 10.1.83.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ: H. Bonitz, στον Bekker στα *Κείμενα* παραπάνω (ανατυπ. Graz 1955). Θεματικό ευρετήριο: T. W. Organ (Princeton 1949).

ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

ΓΕΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

Fraser, P. M., *Ptolemaic Alexandria,* 3 τόμοι (Oxford 1972)

Körte, A. και Händel, P., *Die hellenistische Dichtung* (Stuttgart 1960)

Pfeiffer, R., *History of classical scholarship: from the beginning to the end of Hellenistic age* (Oxford 1968) (= Pfeiffer)

Susemihl, F., *Geschichte der griechischen Literatur in den Alexandrinerzeit,* 2 τόμοι (Leipzig 1891-2)

Tarn, W. W. και Griffith, G. T., *Hellenistic civilisation*, 3η έκδ. (London 1952)

Wilamowitz-Moellendorff, U. von, *Hellenistische Dichtung,* 2 τόμοι (Berlin 1924).

Εκτός από τά έργα, που βρίσκονται καταταγμένα στους μεμονωμένους συγγραφείς παρακάτω, δύο συλλογές περιέχουν πολλούς από τους ποιητές που τα έργα τους σώζονται, μόνο ή σε μεγάλο βαθμό, σε αποσπασματική μορφή:

Powell, J. U., *Collectanea Alexandrina: reliquiae minores poetarum Graecorum aetatis Ptolemaicae 323-146 A.C.* (Oxford 1925) (= Powell)

Parsons, P. J. και Lloyd-Jones, H., *Supplementum Hellenisticum* (Berlin/New York 1983) (=*SH*)

ΦΙΛΗΤΑΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε στην Κω· έζησε την εποχή του Μεγάλου Αλεξάνδρου και του Πτολεμαίου του Α΄. Προσωπικός δάσκαλος του Πτολεμαίου Φιλάδελφου· λέγεται ακόμη πως ήταν δάσκαλος του Ερμησιάνακτα, του Θεόκριτου και του Ζηνόδοτου.

ΑΝΤΙΜΑΧΟΣ

ΕΡΓΑ

Ερμής (εξάμετροι), *Δήμητρα* (ελεγειακό μέτρο), παίγνια (ελεγειακό), επιγράμματα· *Άτακτοι γλώσσαι*, μια λεξικογραφική συλλογή από σπάνιες και τεχνικές εκφράσεις και όρους (Αθήν. 9.383a-b).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: G. Kuchenmüller (διδ. διατρ. Berlin 1928: με μαρτυρίες και σχόλια). Ποιητικά αποσπάσματα μόνο: Powell 90-6. Συμπληρωματικά αποσπάσματα: *P. Oxy.* 2260 i 1 κε, *P. Oxy.* 2258 A απ. 2(c)· βλ. *SH* 673-5.

ΜΕΛΕΤΕΣ: A. von Blumenthal, *RE* XIX (1938) 2165-70.

ΑΝΤΙΜΑΧΟΣ

ΒΙΟΣ

Καθώς φαίνεται άκμασε πριν από το θάνατο του Λυσάνδρου (395 π.Χ.· Πλουτ. *Λυσ.* 18) και ο Πλάτων τον θαύμαζε (Ηρακλείδης Ποντικός απ. 6 Wehrli, Κικ. *Brut.* 191). Γεννήθηκε στην Κολοφώνα.

ΕΡΓΑ

Σώζονται αποσπάσματα από την *Θηβαΐδα* (εξάμετροι) και την *Λύδη* (ελεγειακό μέτρο: τουλάχιστον 2 βιβλ.)· σχεδόν τίποτα δεν είναι γνωστό για τα άλλα δύο έργα του, *Άρτεμις* και *Δέλτοι*. 'Εξέδωσε' τον Όμηρο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: B. Wyss (Berlin 1936). Συμπληρωματικά αποσπάσματα: *P. Oxy.* 2516, 2518, 2519(;). *SH* 52-79.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 350 π.Χ. στο Φάληρο. Κυβερνήτης της Αθήνας για τους Μακεδόνες από τα 317-307. Μαθητής και φίλος του Θεόφραστου. Έφυγε από την Αθήνα με την κατάκτησή της από τον Δημήτριο τον Πολιορκητή και πέρασε τα μετέπειτα χρόνια του ως μέλος της αυλής του Πτολεμαίου του Α΄ στην Αλεξάνδρεια, όπου πιθανόν να βοήθησε στην οργάνωση της Βιβλιοθήκης (Pfeiffer 99 κε.). Με την άνοδο του Πτολεμαίου Φιλαδέλφου εκδιώχθηκε από την αυλή και πέθανε στην Άνω Αίγυπτο γύρω στο 280 (υποτίθεται ότι τον τσίμπησε στον ύπνο του ασπίδα). Πηγές: Διογ. Λαέρτ. 5.78-83· Σούδα· Αθήν. 12.542 (για την ασωτία του Δημητρίου)· Διόδωρος 19.78, 20.45 (λεηλασία της Αθήνας).

ΖΗΝΟΔΟΤΟΣ

ΕΡΓΑ

Σύμφωνα με τον Διογ. Λαέρτ. 5.80-1 είναι γνωστοί οι τίτλοι σαράντα πέντε έργων του, συμπεριλαμβανομένων φιλοσοφικών συγγραμμάτων (*Σωκράτης, περί ενυπνίων*), έργων για το αθηναϊκό δίκαιο και το πολίτευμα (*Περί της Αθήνησι νομοθεσίας, Περί των Αθήνησι πολιτειών*), για την δική του διακυβέρνηση (*Περί δεκαετίας, Περί πολιτείας*), για τη χρονολόγηση (*Αρχόντων αναγραφή*) και για την ποίηση (ερμηνευτικά συγγράμματα στην *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια*). Εξέδωσε συλλογές των *Μύθων* του Αισώπου και των γνωμικών των Επτά Σοφών. Για την πραγματεία, *περί ερμηνείας*, που αποδίδονταν στον Δ. από τα ΧΦΦ και τώρα θεωρείται γενικά νόθη, βλ. σ. 847-8, 1069-70.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles* IV, *Demetrios von Phaleron*, 2η έκδ. (Basel 1968)· *FGrH* 228.

ΜΕΛΕΤΕΣ: E. Martini, *RE* IV (1901) 2817-41· W. S.Ferguson, *Hellenistic Athens* (London 1911)· E. Bayer, *Demetrios Phalereus*, Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft XXXVI (Tübingen 1942)· F. Wehrli, *RE* συμπλ. XI (1968) 514-22.

ΖΗΝΟΔΟΤΟΣ

ΒΙΟΣ

Από την Έφεσο· μαθητής του Φιλητά. Ο πρώτος βιβλιοθηκάριος στην Αλεξάνδρεια, δάσκαλος της βασιλικής οικογένειας (των παιδιών του Πτολεμαίου του Α΄). Ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος ίσως ήταν ανάμεσα στους μαθητές του.

ΕΡΓΑ

Έφτιαξε την πρώτη μείζονα, και πολύ σημαντική, κριτική έκδοση (*διόρθωσις*) του Ομήρου· επίσης της *Θεογονίας* του Ησιόδου και του Πινδάρου, ίσως και του Ανακρέοντα. Το σχήμα του βιβλίου δεν μπορεί να καθοριστεί, αλλά φαίνεται πως είχε σαν συνέπεια εκτενείς σχολιασμούς (ο Ζηνόδοτος πιθανώς εφεύρε τον οβελό ως κριτικό σημάδι· βλ. σ. 56 κε.). Συνέταξε ένα *Γλωσσάριο* με αλφαβητική σειρά (*Γλώσσαι)* από το οποίο σώζονται λίγα χωρία (που αναφέρονται στην επική και στη λυρική ποίηση)· ίσως έγραψε ακόμα τη μονογραφία 'Περί του αριθμού των ημερών της *Ιλιάδος*' και ένα Βίο του Ομήρου. Η Σούδα (στο λ. 'Ζηνόδοτος') σημειώνει ότι έγραψε επική ποίηση όμως τίποτα από αυτήν δεν σώζεται.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: Δεν υπάρχει κανένα επαρκές σύγχρονο κείμενο. Βλ. H. Düntzer, *De Zenodoti studiis Homericis* (Göttingen 1848)· για την έκδοση του Ησιόδου βλ. τα σχόλια στην *Θεογ.* 5, 116 του Ησιόδ.· για την έκδοση του Πινδάρου βλ. τα σχόλια στον *Ολ.* 2.4, 6.55 του Πινδ. και *P. Oxy.* 841, *P.Oxy.* 2442· γιά τον Ανακρέοντα βλ. τα σχόλια στον *Ολ.* 3.29 του Πινδ.

ΜΕΛΕΤΕΣ: Βλ. K. Nickau, *RE* XA (1972) 23-45· Pfeiffer 105-19· K. Nickau, *Untersuchungen zur Textkritischen Methode des Zenodotus von Ephesos* (Berlin 1977). Επίσης A. Römer, 'Über die Homerrezension des Zenodot', *Abhandlungen der philos.-philol. Classe der Königliche Bayer. Akademie der Wissenschaften* 17 (1886) 641-722· H. Pusch, 'Quaestiones Zenodoteae', *Dissertationes Philologicae Halenses* II (1890)· M. van der Valk, *Researches on the text and scholia of the Iliad* II (Leiden 1964) 1-83· πβ. E. G. Turner, *Greek papyri* (Oxford 1968, 1980) 100-24.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΙΤΩΛΟΣ

ΒΙΟΣ

Από την Πλευρώνα· εργάστηκε στην Αλεξάνδρεια κοντά στον Πτολεμαίο Φιλάδελφο και προσκλήθηκε από τον Αντίγονο Γονατά (κυβέρνησε 276-240/39 π.Χ.) μαζί με τον ποιητή Άρατο και άλλους στην Μακεδονική αυλή.

ΕΡΓΑ

Διάσημος συγγραφέας τραγωδιών (μέλος της Πλειάδας), όμως σώζεται μόνο ένας τίτλος *(Αστραγαλισταί)*. Είχε τη φροντίδα κατάταξης των τραγωδιών και των σατυρικών δραμάτων στην Αλεξανδρινή Βιβλιοθήκη. Λίγα αποσπάσματα σώζονται από τα έπη του (*Αλιεύς*, σχετικά με την αναζήτηση ενός φυτού της αθανασίας από τον Γλαύκο, και την *Κίρκα*, η πατρότητα των οποίων είχε ήδη αμφισβητηθεί στην αρχαιότητα), από τις ελεγείες *(Απόλλων, Μούσαι)* και τα επιγράμματά του: Λέγεται ακόμα ότι ο Αλέξανδρος έγραψε ένα έργο *Φαινόμενα*, ίσως επηρεασμένος από τον Άρατο, και σκατολογικούς ιωνικούς στίχους με την προηγούμενη τεχνοτροπία του Σωτάδη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: Powell 121-30· F. Schramm, *Tragicorum Graecorum Hellenisticae quae dicitur aetatis fragmenta* (διδ. διατρ. Monast. 1929) 40-2· Snell I 278-9.

ΜΕΛΕΤΕΣ: A. Meineke, *Analecta Alexandrina* (Berlin 1843) 215-51.

ΛΥΚΟΦΡΩΝ

ΒΙΟΣ

Από την Χαλκίδα της Εύβοιας. Λέγεται ότι φιλοξενήθηκε στην Ερέτρια (μαζί με τον Άρατο και άλλους) από τον φιλόσοφο Μενέδημο, τον οποίο ειρωνεύτηκε σ' ένα σατυρικό του δράμα. Έγραψε μια τραγωδία εις ανάμνησιν της ίδρυσης της Κασσάνδρειας (Ποτίδαιας), από τον Κάσσανδρο (316 π.Χ.), στην Μακεδονία· εργάστηκε στην Αλεξάνδρεια. Ο Οβίδιος (*Ibis* 531-2) υπαινίσσεται ότι σκοτώθηκε από ένα βέλος.

ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ

ΕΡΓΑ

Ένας παραγωγικός τραγικός συγγραφέας και μέλος της Πλειάδας: η Σούδα παραθέτει είκοσι τίτλους που περιλαμβάνουν τόσο παραδοσιακά μυθολογικά θέματα όσο και σπάνια μυθικά, ακόμα και ιστορικά θέματα, ενώ ο Τζέτζης (βλ. Scheer στα *Κείμενα* παρακάτω, II σ. 4) αναφέρει ότι έγραψε σαράντα έξι ή εξήντα τέσσερις τραγωδίες: σώζεται μόνο ένα απόσπασμα (Στοβαίος 119, 113), από κάποιο έργο *Πελοπίδαι*. Έγραψε ένα σατυρικό δράμα, τον *Μενέδημο*, από το οποίο σώζονται μερικά αποσπάσματα (Διογ. Λαέρτ. 2.140, Αθήν. 2.55d, 10.419 κε.) . Προΐστατο της ταξινόμησης της κωμωδίας στην Αλεξανδρινή Βιβλιοθήκη και έγραψε μια πραγματεία *Περί κωμωδίας* σε εννέα τουλάχιστον βιβλία (Αθήν. 11.485d). Συγγραφέας αναγραμμάτων για τα ονόματα της βασιλικής οικογένειας της Αλεξάνδρειας. Η χρονολόγηση (και επομένως και η πατρότητα) του μακροσκελούς ιαμβικού ποιήματος *Αλεξάνδρα* ήταν αντικείμενο αμφισβητήσεων (από τα αρχαία χρόνια: βλ. τα σχόλια στον Λυκ. 1226), πρωταρχικά λόγω των παραπομπών στην δύναμη της Ρώμης στους στ. 1226 κε. και 1446 κε.· αλλά οι πιο σύγχρονοι επιστήμονες της ελληνιστικής περιόδου δέχονται την παραδοσιακή απόδοση στον Λυκόφρονα από την Χαλκίδα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: *Αλεξάνδρα*: E. Scheer, I κείμενο (Berlin 1881), II σχόλια (Berlin 1908)· A. W. Mair (Loeb, 1921: μαζί με τον Καλλίμαχο και τον Άρατο). L. Mascialino (Leipzig 1964). Δράματα: F. Schramm, *Tragicorum Graecorum Hellenisticae quae dicitur aetatis fragmenta* (διδ. διατρ. Monast. 1929) 25-40· Snell I 273-8. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: *Αλεξάνδρα*: C. von Holzinger (Leipzig 1895).

ΜΕΛΕΤΕΣ: Γενικά βλ. K. Ziegler, *RE* XIII (1927) 2316-81· St. Josifović, *RE* συμπλ. XI (1968) 888-930. Για τη χρονολόγηση της *Αλεξάνδρας* βλ. A. Momigliano, *Secondo contributo alla storia degli studi classici* (Roma 1960) 431-43, 446-52· για τις πηγές του έργου βλ. St. Josifović, *Zur Quellenkunde von Lykophrons Alexandra* (Novi Sad 1960).

ΛΕΞΙΚΟ: M. G. Ciani (Hildesheim 1975).

ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ

ΒΙΟΣ

Από την Κυρήνη· εγγονός ενός ομώνυμου Κυρηναίου στρατηγού. (Στο *Επ.* 35 αναφέρει τον εαυτό του ως Βαττιάδη, πράγμα που μπορεί να αποτελεί ένδειξη για το ότι η οικογένειά του ανήγε την καταγωγή της στον μυθικό ιδρυτή της Κυρήνης, μπορεί όμως και να ήταν απλώς ένα παρατσούκλι. Ο ισχυρισμός της Σούδας ότι ο πατέρας του λεγόταν Βάττος δεν είναι παρά ένα συμπέρασμα από αυτό το επίγραμμα). Παντρεύτηκε την κόρη ενός Συρακούσιου και είχε έναν ανιψιό, που λεγόταν επίσης Καλλίμαχος και ήταν επικός συγγραφέας. Απ' ότι φαίνεται δούλεψε σαν δάσκαλος σε σχολείο στην Ελευσίνα, προάστιο της Αλεξάνδρειας, προτού πιάσει δουλειά στο Μουσείο και την Βιβλιοθήκη του. Συνέγραψε τον κατάλογο της Βιβλιοθήκης, όμως δεν ήταν ποτέ βιβλιοθηκάριος (οι ισχυρισμοί για το ότι όντως ήταν, προέρχονται από μια λανθασμένη μετάφραση του Τζέτζη από έναν ανώνυμο ιταλό ουμανιστή

του δέκατου πέμπτου αιώνα στο ΧΦ Vat. Lat. 11469, έκδ. F. Ritschl, *Opuscula* I (1866) 5). Φαίνεται ότι καθ' όλη τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του παρέμεινε συνδεδεμένος με την αυλή και το Μουσείο (αν θεωρήσουμε το απ. 178.27 κε. αυστηρά αυτοβιογραφικό, μας δείχνει ότι ο Κ. ποτέ δεν ταξίδεψε διά θαλάσσης· προηγούμενες απόπειρες που τον θέλουν να σπουδάζει στην Αθήνα, για παράδειγμα με τον Πραξιφάνη είναι πιθανόν τοποθετημένες σε λάθος βάση). Η Σούδα αναφέρει ότι επέζησε στην βασιλεία του Πτολεμαίου του Ευεργέτη (άνοδος στα 247/6) και αυτό επιβεβαιώνεται από το *Βερενίκης πλόκαμος* (απ. 110) και από τη Νίκη της Βερενίκης που είναι τώρα πια γνωστό ότι αποτελούσε την αρχή του τρίτου βιβλίου των *Αιτίων*. Κατά τα άλλα, κανένα έργο δεν μπορεί να χρονολογηθεί με ακρίβεια (τα απ. 378-9, το *Γαλάτεια*, πρέπει να χρονολογηθούν μετά το 278, ο Ύμνος 4 και το απ. 228 η *Αποθέωση της Αρσινόης* μετά το 270, ενώ ο Ύμνος 2 πιθανόν να γράφτηκε την εποχή του Ευεργέτη). Λέγεται ότι ανάμεσα στους μαθητές του ήταν ο Απολλώνιος ο Ρόδιος, ο Κυρηναίος συντοπίτης του Ερατοσθένης, και ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος.

ΕΡΓΑ

Πολυγραφότατος συγγραφέας, στον οποίο η Σούδα αποδίδει περισσότερα από 800 έργα. (1) Ποίηση. Το πιο σημαντικό έργο ήταν το ελεγειακό ποίημα *Αίτια*, τουλάχιστο σε 4.000 στίχους, του οποίου τα βιβλία I και II ήταν σε μορφή ενός διαλόγου με τις Μούσες, ενώ τα Βιβλία III και IV, σε μορφή ασυνεχών, αντιπαραβαλλομένων επεισοδίων, συντάχτηκαν ξεχωριστά ή τουλάχιστον επανεκδόθηκαν και αναθεωρήθηκαν μετά το 247/6· προς το τέλος της ζωής του Κ. το όλο έργο επανεκδόθηκε μαζί με ένα καινούργιο προοίμιο σε κάποια έκδοση των Απάντων τα οποία συμπεριλάμβαναν τουλάχιστον και τους ιάμβους. Η συλλογή περιείχε δεκατρία ποιήματα σε διάφορα ιαμβικά μέτρα· δεν γνωρίζουμε πότε γράφτηκαν ούτε αν η συγγραφή τους έγινε μεμονωμένα ή αποτελούσαν συγκροτημένη συλλογή ενώ σώζονται μόνο αποσπάσματα. Σώζονται επίσης σποραδικά αποσπάσματα από τέσσερα λυρικά ποιήματα, συμπεριλαμβανομένης της *Αποθέωσης (Εκθέωσις) της Αρσινόης*. Η *Εκάλη* ήταν ένα έργο σε εξαμέτρους σχετικά με τον Θησέα και τον ταύρο του Μαραθώνα. Από άλλα έργα σε εξαμέτρους (*Γαλάτεια*) και σε ελεγειακό μέτρο (*Γραφεῖον, Σωσιβίου Νίκη*) απομένουν τίτλοι και αποσπάσματα. Στην *Παλατινή Ανθολογία* και αλλού σώζονται εξήντα τρία επιγράμματα και αποσπάσματα, αν και αμφισβητείται η πατρότητα μερικών. Συχνά απορρίπτεται ως ανακριβής η απόδοση δραμάτων, τραγωδιών και κωμωδιών στον Κ. από την Σούδα, άσκοπα όμως αν λάβουμε υπόψη το *επ.* 59. Τίποτα απολύτως δεν είναι γνωστό για το 'σκοτεινό και υβριστικό ποίημα' (Σούδα) *Ίβις* εκτός του ότι έκανε επίθεση εναντίον ενός εχθρού του· το ομώνυμο ελεγειακό ποίημα του Οβίδιου είναι προφανώς μόνο του ίδιου ύφους (*Ib.* 55-6) και όχι μια άμεση μίμηση (πβ. *Ib.* 447-50). Έξι ύμνοι μας έχουν παραδοθεί άμεσα, πέντε σε εξαμέτρους (στον Δία, στον Απόλλωνα, στην Άρτεμη, στην Δήλο και στη Δήμητρα) και ένας σε ελεγειακό δίστιχο (στην Αθηνά). (2) ΠΕΖΑ. *Πίνακες*: έργο ζωής, μια βιβλιογραφία σε 120 βιβλία όλων των σημαντικών Ελλήνων συγγραφέων και των γραπτών τους, η οποία χρησίμευε ως κατάλογος για τη Βιβλιοθήκη του Μουσείου. *Θαυμάτων των εις άπασαν την γην κατά τόπους όντων συναγωγή* (η πρωιμότερη γνωστή παραδοξογραφία). *Πίναξ και αναγραφή των κατά χρόνους και απ' αρχής γενομένων διδασκάλων* (διασώζεται μερικώς στα αποσπάσματα τριών επιγραφών σε στίχους στη Ρώμη: *IG* XIV 1098a, 1097, 1098). Πολυάριθμες μονογραφίες, συμπεριλαμβανομένων: *Περί αγώνων, Περί ανέμων, Βαρβαρικά νόμιμα, Περί των εν τη οικουμένη ποταμών, Προς Πραξιφάνην.*

ΘΕΟΚΡΙΤΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. H. Herter, Bursian 255 (1937) 65 κε. 'Literatur zur hellenistischen Dichtung aus den Jahren 1921-1935', 82-217 'Kallimachos'· του ίδιου, *RE* συμπλ. V (1931) 386-452 και συμπλ. XIII (1973) 184-266.)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: R. Pfeiffer (Oxford 1949-53). Ύμνοι και επιγράμματα: A. W. Mair, αναθ. έκδ. (Loeb, 1955). Αποσπάσματα: C. A. Trypanis (Loeb, 1958)· *SH* 238-308. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Ύμνοι: E. Cahen (Paris 1930). Ύμνος 1: G. R. McLennan (Roma 1977). Ύμνος 2: F. J. Williams (Oxford 1978). Ύμνος 3: F. Bornmann (Firenze 1968). Ύμνος 5: A. W. Bulloch (Cambridge 1985). Ύμνος 6: N. Hopkinson (Cambridge 1984). Ίαμβοι: C. M. Dawson, *Y.Cl.S.* II (1950). Επιγράμματα: Gow-Page, *Hell. ep.* 1035-1348.

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ: E. Cahen, *Callimaque et son oeuvre poétique* (Paris 1929)· E. Howald, *Der Dichter Kallimachos von Kyrene* (Erlenbach/Zürich 1943)· B. Snell, *The discovery of the mind* (Harvard 1953: αγγλική μτφρ.) κεφ. XII. (2) ΓΙΑ ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΕΡΓΑ ΚΑΙ ΔΙΑΦΟΡΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ: (εκδ.) A. Skiadas, *Kallimachos* (Darmstadt 1975: συλλογή μερικών από τα σπουδαιότερα πρόσφατα άρθρα με μια εκτενή βιβλιογραφία 401-18). Ύμνος 2: H. Erbse, *Hermes* 83 (1955) 411-28· P. von der Mühll, *M.H.* 15 (1958) 1-10. Ύμνος 3: H. Herter, 'Kallimachos und Homer', *Xenia Bonnensia* (Bonn 1929) 57-76= *Kleine Schriften* (München 1975) 377-92. Ύμνος 5: H. Kleinknecht, 'ΛΟΥΤΡΑ ΤΗΣ ΠΑΛΛΑΔΟΣ', *Hermes* 74 (1939) 300-50. Ύμνος 6: K. J. McKay, *Erysichthon* a Callimachean comedy, *Mnemosyne* συμπλ. VII (1962)· H. Gundert, 'Erysichthon' *Forschungen zur röm. Literatur. Festschrift... K. Büchner* (Wiesbaden 1970) 116-24· A. W. Bulloch, 'Callimachus' *Erysichthon,* Homer and Apollonius Rhodius', *A.J.Ph.*98 (1977) 97-123. *Αίτια*: P. J. Parsons, *Z.P.E.* 25 (1977) 1-50. *Πίνακες*: Pfeiffer 126-34. E. Eichgrün, *Kallimachos und Apollonios Rhodios*· (διδ. διατρ. Berlin 1961). *(3)* ΕΠΙΒΙΩΣΗ: *W. Wimmel, Kallimachos in Rom, Hermes* Einzelschriften XVI (1960)· W. Clausen, 'Callimachus and Roman poetry', *G.R.B.S.* 5 (1964) 181-96.

ΘΕΟΚΡΙΤΟΣ

ΒΙΟΣ

Από τις Συρακούσες, στη Σικελία. Οι γονείς, πιθανόν να ονομάζονταν Πραξαγόρας και Φίλιννα. Απευθύνεται για υποστήριξη (*Ειδ.* 16) στον Ιέρωνα τον Β΄ των Συρακουσών (275/4 - 215 π.Χ.), αλλά ένα εγκώμιο στον Πτολεμαίο Φιλάδελφο (*ειδ.* 17) και διάφορες επαινετικές αναφορές σ' αυτόν και την οικογένειά του (*ειδ.* 7.93, 14.59-64, 15.49-9, 94-5), όπως και το αλεξανδρινό περιβάλλον του *ειδ.* 15, δείχνουν ότι χρησιμοποίησε την προστασία της Αιγυπτιακής βασιλικής οικογένειας (επιπρόσθετα, διάφορα ποιήματα έχουν διασυνδέσεις με τα έργα του Καλλιμάχου και του Απολλώνιου Ρόδιου). Λίγες χρονολογίες είναι γνωστές: τα *ειδ.* 15 και 17 αναφέρουν την Αρσινόη ως νύφη του Πτολεμαίου και επομένως πρέπει να χρονολογηθούν πριν από το θάνατό της το 270. Μπορεί να γνώριζε την Κω· ανάμεσα στούς φίλους του ήταν ο γιατρός Νικίας που ασκούσε το επάγγελμά του στη Μίλητο (*Ειδ.* 28, Επ. 8) κι έγραψε ποιήματα (*Ειδ.* 11 και σχόλ.)

ΘΕΟΚΡΙΤΟΣ

ΕΡΓΑ

Σωζόμενα έργα που αποδίδονται στον Θ. είναι: μια συλλογή που περιλαμβάνει είκοσι επτά εξαμετρικά ποιήματα και τρία ποιήματα σε αιολική διάλεκτο και μέτρα· είκοσι τέσσερα επιγράμματα· ένα τεχνοπαίγνιο που λέγεται *Σύριγξ* (ένα ποίημα σε σχήμα σύριγγας)· πέντε στίχοι από το εξαμετρικό ποίημα *Βερενίκη*· παπυρικά αποσπάσματα με πολλά κενά ενός άλλου προφανώς αιολικού ποιήματος. Η γνησιότητα πολλών από τα ποιήματα στη συλλογή είναι αντικείμενο αμφιβολιών από μέρους των συγχρόνων φιλολόγων (ιδ. *Ειδ.* 8, 9, 19-21, 23, 25, 27)· η 'παραδοσιακή' σειρά των ποιημάτων στις νεότερες εκδόσεις χρονολογείται μόνο από την έκδοση του Στεφάνου του 1566. Η Σούδα αναφέρει ότι μερικοί απέδιδαν επίσης στο Θ.: *Προιτίδες, Ελπίδες, Ύμνους, Ηρωίνες, Επικήδεια, Μέλη, Ελεγείες, Ιάμβους, Επιγράμματα*· αλλά οι τίτλοι αυτοί σχεδόν δεν έχουν καμιά σχέση με ό,τι ξέρουμε άλλως για τα γραπτά του Θ. Ο Θ. δεν φαίνεται να δημοσίευσε μια ολοκληρωμένη έκδοση των έργων του· ο πιο παλιός εκδότης για τον οποίο έχουμε πληροφορίες είναι ο Αρτεμίδωρος στο 1ο αι. π.Χ. (πβ. *Παλ. Ανθολ.* 9. 205).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ: ΚΕΙΜΕΝΑ: A. S. F. Gow, Bucolici Graeci (OCT, 1952). ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ: A. S. F. Gow, 2 τόμ., 2η έκδ. (Cambridge 1952). Ποίηματα κατ' επιλογήν: K. J. Dover (London 1971). Σχόλια C. Wendel (Leipzig 1914· περιλαμβάνουν συλλογή αρχαίων πηγών για τις αρχές της ποιμενικής ποίησης).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΑ: P. E. Legrand, *Étude sur Théocrite* (Paris 1898)· E. Bignone, *Teocrito: studio critico* (Bari 1934)· B. A. van Groningen, 'Quelques problèmes de la poésie bucolique grecque', *Mnemosyne* 11 (1958) 293-317 και 12 (1959) 24-53· W. Meincke, *Untersuchungen zu den enkomiastischen Gedichten Theokrits* (διδ. διατρ. Kiel 1965)· U. Ott, *Die Kunst des Gegensatzes in Theokrits Hirtengedichten*, Spudasmata XXII (Hildesheim/New York 1969)· T. G. Rosenmeyer, *The green cabinet: Theocritus and the European pastoral lyric* (California 1969)· G. Serrao, *Problemi di poesia alessandrina* I, *Studi su Teocrito*, Filologia e critica VIII (Roma 1971)· A. Horstmann, *Ironie und Humor bei Theokrit* (Meisenheim am Glan 1976)· F. T. Griffiths, *Theocritus at court, Mnemosyne* συμπλ. LV (1979)· S. F. Walker, *Theocritus*, Twayne's world author series DCIX (Boston 1980)· C. Segal, *Poetry and myth in ancient pastoral* (Princeton 1981). (2) ΓΙΑ ΤΑ ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΕΡΓΑ ΚΑΙ ΔΙΑΦΟΡΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ: Για τα άρθρα μέχρι το 1950 βλ. Gow στις *Σχολιασμένες εκδόσεις παραπάνω*, II, 565-89, 594· για μεταγενέστερες εργασίες βλ. τις βιβλιογραφίες στα έργα του (1) παραπάνω και επίσης: S. Nicosia, *Teocrito e l'arte figurata* (Palermo 1968)· E. L. Brown, 'The Lycidas of Theocritus' *Idyll* 7', *H.S.C.Ph.* 85 (1981 59-100· A. Kurz, *Le Corpus Theocriteum et Homère*, Publications universitaires européennes. Série XV philologie et littérature classiques XXI (Berne 1982). (3) ΣΧΕΣΕΙΣ ΜΕ ΑΛΛΟΥΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΚΑΙ ΕΠΙΒΙΩΣΗ: R. T. Kerlin, *Theocritus in English literature* (Lynchburg, Virginia 1910)· G. Schlatter, *Theokrit und Kallimachos* (διδ. Διατρ. Zürich 1941)· Köhnken, *Apollonios Rhodios und Theokrit*, Hypomnemata XII (Göttingen 1965). (4) ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die Textgeschichte der griechischen Bukoliker*, Philologische Untersuchungen XVIII (Berlin 1906).

ΛΕΞΙΚΟ: I. Rumpel (Leipzig 1879).

ΝΙΚΙΑΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε στη Μίλητο, όπου έζησε με τη γυναίκα του Θευγενίδα και εξασκούσε το επάγγελμα του γιατρού. Άνθρωπος των γραμμάτων και φίλος του Θεόκριτου ο οποίος απεύθυνε τα *ειδύλλια* 11 και 13 σ' αυτόν και έγραψε το *Επίγραμμα* 8 (μια επιγραφή για ένα άγαλμα του Ασκληπιού) γι αυτόν και το *ειδύλλιο* 28 για την γυναίκα του. Λέγεται πως υπήρξε συμφοιτητής του Ερασίστρατου, πιθανώς στην ιατρική σχολή της Αλεξάνδρειας (δεν υπάρχει μαρτυρία για την συνηθισμένη υπόθεση πως ήταν φοιτητές στην Κω).

ΕΡΓΑ

Ποιητής (Θεοκρ. II. 6, 28.7) που έγραψε επιγράμματα και τουλάχιστον ένα έργο σε συνεχείς εξαμέτρους (σχόλια στον Θεόκριτ. *Ειδ.* II).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ:Gow-Page, *Hell. Ep. II.* 2755-86.

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΡΟΔΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια, γιος του Σιλλέα, στη φυλή Πτολεμαΐδα, αλλά ονομάζεται γενικά 'Ρόδιος'. Ποιητής και συγγραφέας, προφανώς μαθητής του Καλλιμάχου. Βιβλιοθηκάριος στην Αλεξάνδρεια (πριν από τον Ερατοσθένη) και δάσκαλος στη βασιλική οικογένεια. Οι μαρτυρίες μας είναι πολύ ισχνές και αναξιόπιστες για να χρονολογήσουμε τη δραστηριότητά του ως συγγραφέα, αλλά τα *Αργοναυτικά* δείχνουν την επίδραση του Καλλιμάχου απ' άκρου εις άκρον και με τη σειρά του άσκησε καθαρά επίδραση σε μερικά από τα έργα του Καλλιμάχου και Θεοκρίτου. (Πληροφορίες στους δυο *Βίους* του Απολλώνιου και της Σούδας στο λ. Καλλίμαχος ότι (α) ο Α. και ο Καλλίμαχος φιλονίκησαν, (β) τα *Αργοναυτικά* του Α. ήταν αποτυχία όταν πρωτοδημοσιεύτηκαν στην Αλεξάνδρεια, προξενώντας την αποχώρηση του Α. στη Ρόδο, αλλά (γ) ο Α. αργότερα επέστρεψε θριαμβευτής στην Αλεξάνδρεια κι ότι ακόμη θάφτηκε πλάι στον Καλλίμαχο, είναι πολύ αμφισβητήσιμες για να έχουν οποιαδήποτε αξία ως μαρτυρίες· πολλοί νεότεροι φιλόλογοι αναγνωρίζουν το εύθραυστο των διηγήσεων αυτών αλλά προσπαθούν χωρίς συνέπεια να τις χρησιμοποιήσουν για να υποστηρίξουν τις δικές τους αναπαραστάσεις της σταδιοδρομίας του Α.

ΕΡΓΑ

(1) ΠΟΙΗΣΗ: *Αργοναυτικά* (4 βιβλία), *Κτίσεις πόλεων* (προφανώς συλλογή εξαμέτρων ποιημάτων που το καθένα ήταν αφιερωμένο σε μια ελληνική πόλη)· *Κάνωβος*, ένα έργο σε χωλίαμβους πιθανόν για την πόλη του δέλτα του Νείλου και τον μυθολογικό της επώνυμο ήρωα· από τα *Επιγράμματα*, που αναφέρθηκαν από τον Πάμφιλο (Αντων. Λιβερ. *Μετ.* 23), κανένα δε σώζεται (*Παλ. Ανθολ.* 11.275, που κάποτε αποδίδεται στο Ρόδιο, είναι άγνωστης πατρότητας). (2) ΠΕΖΟΣ ΛΟΓΟΣ: *Προς Ζηνόδοτον* (για ομηρικά θέματα)· *Περί Αρχιλόχου*·

έγραψε για ησιόδεια θέματα σ' ένα έργο που περιείχε τουλάχιστο τρία βιβλία (ο τίτλος άγνωστος). ('Ενα υποτιθέμενο έργο *Περί Αντιμάχου* βασιζόταν σ' ένα εσφαλμένο συμπλήρωμα στον πάπυρο του Βερολίνου του Αντιμάχου, απ. 158 Wyss: έργα για την τριήρη και τα συμπόσια, που αναφέρονται από τον Αθήναιο 3.97 και 5.191, ανήκουν σε συγγραφείς που δεν μπορούν να ταυτιστούν κι ονομάζονται 'Απολλώνιος'.)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. H. Herter, Bursian 275 (1944-55) 213) κ.ε.· του ίδ., *RE* suppl. XIII (1973) 15-56).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ: ΚΕΙΜΕΝΑ: H. Fränkel (OCT, 1961)· F. Vian (Budé 1974-81). ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ: G. W. Mooney (London/Dublin 1912)· H. Fränkel, *Noten zu den Argonautika* (München 1968) Βιβλ. 1: A. Ardizzoni (Roma 1967). Βιβλ. 3: M. M. Gillies (Cambridge 1928)· A. Ardizzoni (Bari 1958)· F. Vian (Paris 1961)· M. Campbell (Hildesheim 1983). Βλ. 4: E. Livrea (Firenze 1973). *Σχόλια* C. Wendel (Berlin 1935).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ: K. W. Blumberg, Untersuchungen zur epischen Technik des Apollonios von Rhodos (diss. Leipzig 1931)· F. Stoessl, *Apollonios Rhodios* (Berne/Leipzig 1941)· P. Händel, *Beobachtungen zur epischen Technik des Apollonios Rhodios*, Zetemata VIII (München 1954)· A. Hurst, *Apollonios de Rhodes, manière et cohérence*, Bibl. Helvetica Rom. VIII (Roma 1967)· G. Paduano, *Studi su Apollonio Rhodio*, Filologia e critica X (Roma 1972). (2) ΓΙΑ ΔΙΑΦΟΡΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ: E. Delage, *La géographie dans les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes* (διδ. διατρ. Paris 1930)· L. Klein, 'Die Göttertechnik in den *Argonautica*', *Philologus* 40 (1931) 18-51, 215-57· H. Fränkel, 'Apollonius as narrator in the *Argonautica*', *T.A.Ph.A.* 83 (1952) 144-55· του ίδιου, 'Das Argonautenepos des Apollonios', *M.H.* 14 (1957) 1-19· του ίδιου, 'Ein Don Quixote unter den Argonauten des Apollonios', *M.H.* 17 (1960) 1-20· G. Lawall, 'Apollonius' *Argonautica*: Jason as antihero', *Y.Cl.S.* 19 (1966) 119-69· C. R. Beye, 'Jason as love hero in Apollonios' *Argonautica*', *G.R.B.S.* 10 (1969) 31-55· D. N. Levin, *Apollonius' Argonautica re-examined* I, *The neglected first and second books*, *Mnemosyne* συμπλ. XIII (1971)· M. R. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets* (London 1981) κεφ. XI 'Hellenistic poets'. (3) ΣΧΕΣΕΙΣ ΜΕ ΑΛΛΟΥΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΚΑΙ ΕΠΙΒΙΩΣΗ: F. Mehmel, *Virgil und Apollonios Rhodios*, Hamburger Arbeiten zur Altertumswiss. I (Hamburg 1940)· J. Carspecken, 'Apollonius Rhodius and the Homeric epic' *Y.Cl.S.* 13 (1952) 33-143· M. Hügi, *Vergils Aeneis und die hellenistische Dichtung*, Noctes Romanae IV (Berne/Stuttgart 1952)· E. Eichgrün, *Kallimachos und Apollonios Rhodios* (διδ. διατρ. Berlin 1961)· A. Köhnken, *Apollonios Rhodios und Theokrit*. Hypomnemata XII (Göttingen 1965)· M. Campbell, *Echoes and imitations of early epic in Apollonius Rhodius*, *Mnemosyne* συμπλ. LXXII (1981). (4) ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ: C. Wendel, *Die Überlieferung der Scholien zu Apollonios von Rhodos*, Abhandlungen der Gesellsch. der Wiss. zu Göttingen phil.-hist. Klasse 3, 1 (Berlin 1932)· H. Fränkel, *Einleitung zur kritischen Ausgabe der Argonautica des Apollonios*, Abhandlungen der Akademie der Wiss. in Göttingen phil.-hist. Klasse 3.55 (Göttingen 1964).

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ: Στον A. Wellauer, *Apollonii Rhodii Argonautica* (Leipzig 1828), ανατυπώθηκε χωριστά ως *Index verborum* (Hildesheim 1970· M. Campbell (Hildesheim 1983).

ΑΡΑΤΟΣ

ΒΙΟΣ

Από τους Σόλους της Κιλικίας· γιός του Αθηνόδωρου και της Λητοφίλας. Σύγχρονος του Καλλιμάχου· δραστηριοποιήθηκε στη Μακεδονική αυλή του Αντίγονου Γονατά (276-240/39 π.Χ.), που λέγεται ότι τον κάλεσε εκεί· ίσως πέρασε κάποιο διάστημα και στην αυλή του Αντίοχου του Α΄ στη Συρία. Λέγεται ότι υπήρξε μαθητής του Μενεκράτη του Εφέσιου, του Τίμωνα από τον Φλειούντα και του Μενέδημου από την Ερέτρια. Επηρεάστηκε από τον στωικισμό.

ΕΡΓΑ

(1) ΔΙΔΑΚΤΙΚΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ: *Φαινόμενα, Κανών, Αστρικά* (ένας τίτλος που ίσως συμπεριλάμβανε τα *Φαινόμενα* και τον *Κανόνα*), *Ιατρικά* (επίσης πιθανόν ο τίτλος μιας συλλογής). (2) ΜΗ ΔΙΔΑΚΤΙΚΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ: *Ύμνος στον Πάνα* (προφανώς πανηγυρίζοντας την νίκη του Αντίγονου πάνω στους Κέλτες εισβολείς στην Λυσιμάχεια το 277), *Επικήδεια*, ελεγείες, επιγράμματα. Είναι πιθανό ότι τα μικρότερα έργα του συγκεντρώθηκαν κάτω από τον τίτλο *Κατά λεπτόν*. Μαρτυρίες και αποσπάσματα στο *SH* 83-120. Ετοίμασε μια έκδοση της *Οδύσσειας* και υποτίθεται ότι ο Αντίοχος του ζήτησε να εκδώσει την *Ιλιάδα*.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: E. Maass (Berlin 1893: με *ευρετήριο*)· G. R. Mair (Loeb, 1921: μαζί με μτφρ. του Καλλίμαχου και του Λυκόφρονα από τον A. W. Mair). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: J. H. Voss (Heidelberg 1824)· J. Martin (Firenze 1956)· *Σχόλια, αρχαία ερμηνευτικά σχόλια, Βίοι κ.λπ.* στον E. Maass, *Commentariorum in Aratum reliquiae* (Berlin 1898)· J. Martin, *Scholia in Aratum vetera* (Stuttgart 1974).

ΜΕΛΕΤΕΣ: E. Maass, *Aratea*, Philologische Untersuchungen XII (Berlin 1892)· J. Martin, *Histoire du texte des Phénomènes d' Aratos*, Études et commentaires XXII (Paris 1956: Βλ. κεφ. IV για συζήτηση των αρχαίων βιογραφιών)· W. Ludwig, 'Die *Phainomena* Arats als hellenistische Dichtung', *Hermes* 91 (1963) 425-48· M. Erren, *Die Phainomena des Aratos von Soloi. Untersuchungen zum Sach- und Sinnverständnis* (Wiesbaden 1967). ΕΠΙΒΙΩΣΗ: εκτός από το υλικό του Maass στα *Σχόλια* παραπάνω βλ. V. Buescu, *Cicéron: les Aratea* (Paris/Bucharest 1941)· D. B. Gain, *The Aratus ascribed to Germanicus Caesar* (London 1976).

ΑΝΤΑΓΟΡΑΣ Ο ΡΟΔΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Σύγχρονος του Άρατου, και όπως και εκείνος, έδρασε στη Μακεδονική αυλή του Αντίγονου Γονατά (276-240/39 π.Χ.), που λέγεται ότι τον κάλεσε εκεί. Ο Διογένης Λαέρτιος (4.26 και 2.133) τον συνδέει με τους φιλοσόφους Κράντορα και Μενέδημο και ο επιτάφιός του για τον Κράτητα και τον Πολέμωνα (*Παλ. Ανθ.* 7.103) τον συσχετίζει με την Ακαδημία στην

Αθήνα. (Ο Πολέμων πέθανε το 270 ή στα 266/5· το 9.147 της *Παλ. Ανθ.* γράφτηκε για μια γέφυρα που χτίστηκε στα 321/20, αλλά δεν έχει γραφτεί αναγκαστικά κατά την περίοδο της κατασκευής της).

ΕΡΓΑ

Θηβαΐς, *Ύμνος στον έρωτα* (έργο άγνωστης έκτασης σε εξαμέτρους), επιγράμματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: Powell 120-1. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: P. von der Mühll, *M.H.* 19 (1962) 28-32· Gow-Page, *Hell.* Ep. II 29-31.

ΜΕΝΕΚΡΑΤΗΣ Ο ΕΦΕΣΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Λέγεται ότι υπήρξε δάσκαλος του Αράτου (Σούδα στο λ. ''Άρατος').

ΕΡΓΑ

Έργα για την γεωργία, σε δύο βιβλία τουλάχιστον (πβ. *Μεγ. Ετυμ.* στο λ. *ήθμός*): σύμφωνα με τον Varro, *R.R.* 1.1.9 ο Μενεκράτης έγραψε 'ut Hesiodus Ascraeus'. Τα *Μελισσουργικά* αποτελούν μια υπόθεση των νεότερων μελετητών: ο Varro, *R.R.* 3.16.18 και ο Πλίνιος, *N.H.* 11.17 δείχνουν μόνο ότι ο Μεν. ανέφερε μέλισσες κάπου στα γραπτά του, όπως τα σχόλια στον *Ρήσ.* 529 του Ευριπ. υποβάλλουν ότι ο Ευριπ. ανέφερε τους αστερισμούς, και αυτά τα θέματα θα μπορούσαν κάλλιστα να βρεθούν σε κάποια ησιόδεια *Έργα.*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: H. Diels, *Poetarum philosophorum fragmenta* (Berlin 1901) 171-2. Βλ. επίσης *SH* 542-50.

ΝΙΚΑΝΔΡΟΣ

ΒΙΟΣ

Από την Κλάρο στη Μικρά Ασία, κοντά στην Κολοφώνα· γιος του Δαμαίου (αν το απ. 110 είναι αυτοβιογραφικό: η Σούδα ονομάζει τον πατέρα του Ξενοφάνη). Οι αρχαίες πηγές διαφωνούν ως προς τις χρονολογίες του: οι *Βίοι* του Θεόκριτου, του Άρατου και του Λυκόφρονα τον κάνουν σύγχρονο μ' αυτούς τους ποιητές, άλλοι *Βίοι* του Άρατου τον τοποθετούν στα τέλη του 3ου αι. και ο *Βίος* του Νίκανδρου και η Σούδα τον τοποθετούν στην βασιλεία του Άτταλου του Γ΄ της Περγάμου (138-133).

ΝΟΥΜΗΝΙΟΣ

ΕΡΓΑ

Αλεξιφάρμακα, Θηριακά· χαμένα ποιήματα σε εξαμέτρους: *Ευρώπη* ή *Ευρωπία* (τουλάχιστον 9 βιβλ.), *Γεωργικά* (2 βιβλ.), *Μεταμορφώσεις* (5 βιβλ.), *Οιταϊκά* (τουλάχ. 2 βιβλ.), *Προγνωστικά, Σικελία* (τουλάχ. 7 βιβλ.), *Θηβαϊκά* (τουλάχ. 3 βιβλ.)· χαμένα ελεγειακά ποιήματα: *Κυνηγετικά* (ή *Θηρευτικά*), *Οφιακά·* έργα ακαθόριστης μορφής: *Αιτωλικά* (τουλάχ. 2 βιβλ.), *Κιμμέριοι, Ιάσεων συναγωγή,* Κολοφωνιακά, Υάκινθος(;), *Λιθικά, Μελισσουργικά, Περί χρηστηρίων* (τουλάχιστον 3 βιβλ.), *Περί των εκ Κολοφώνος ποιητών·* επιγράμματα. Πεζό έργο: *Γλώσσες.*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: O. Schneider (Leipzig 1856: με αρχαία σχόλια)· *FGrH* 271-2· A.S.F. Gow και A. F. Scholfield (Cambridge 1953: με μτφρ.). *Σχόλια. Θηριακά:* A. Crugnola, Testi e documenti per lo studio dell' antichità XXXIV (Milano 1971). *Αλεξιφάρμακα:* M. Geymonat, Testi e documenti per lo studio dell' antichità XLVIII (Milano 1974). Για πιθανά συμπληρωματικά αποσπάσματα βλ. *SH* 562-3A.

ΜΕΛΕΤΕΣ: W. Kroll, *RE* XVII (1936) 250-65· H. Schneider, *Vergleichende Untersuchungen zur sprachlichen Struktur der beiden erhaltenen Lehrgedichte des Nikander von Kolophon,* Klass.-Philol. Studien XXIV (Wiesbaden 1962).

ΝΟΥΜΗΝΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Από την Ηράκλεια. Σύμφωνα με τον Αθήναιο 1.5a μαθητής του γιατρού Διεύχη, κι έτσι χρονολογήσιμος στον 3ο αι. π.Χ. (Σύμφωνα με τα σχόλια στον Νίκανδρο, *Θηρ.* 237 ο Νίκανδρος μιμήθηκε ένα στίχο του Νουμήνιου).

ΕΡΓΑ

Αλιευτικά (εξάμετροι), *Θηριακά* (εξάμετροι), *Δείπνον* (άγνωστο μέτρο). Ο Κέλσος 5.18.35 και 21.4 αναφέρεται σε ιατρικές συνταγές του Νουμήνιου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: T. Birt, *De Halieuticis Ovidio falso adscriptis* (Berlin 1878) 126-30. Βλ. επίσης τα σχόλια στον Νίκανδρο, *Θηρ.* 237, 257 (πβ. με 519, 637), *SH* 568-96.

ΕΡΑΤΟΣΘΕΝΗΣ

ΒΙΟΣ

Γιος του Αγλαού, από την Κυρήνη. Οι χρονολογίες του είναι αβέβαιες, αλλά σύμφωνα με τη Σούδα γεννήθηκε στα 276-273 π.Χ., πέθανε σε ηλικία 80 χρόνων και τον κάλεσε (από την Αθήνα) στην Αλεξάνδρεια ο Πτολεμαίος Γ΄ ο Ευεργέτης (246-221). Διαδέχτηκε τον

Απολλώνιο τον Ρόδιο στην διεύθυνση της Βιβλιοθήκης. Λέγεται ότι υπήρξε μαθητής του Καλλίμαχου, του γραμματικού Λυσανία και του φιλοσόφου Αρίστωνα του Χιώτη, και δάσκαλος του Αριστοφάνη του Βυζάντιου. Παρατσούκλια του: ο Βήτα, Πλάτων ο νεότερος, Πένταθλητής.

ΕΡΓΑ

(1) ΠΕΖΑ: *Αρχιτεκτονικός* (λεξικογραφία), *Αρσινόη*, *Καταστερισμοί* (αστρονομία κ.λπ.), *Χρονογραφίαι* (χρονολόγηση), *Γεωγραφικά*, *Περί αναμετρήσεως της γης*, *Ολυμπιονίκαι*, *Περί αγαθών και κακών*, *Περί αρχαίας κωμωδίας*, *Πλατωνικός* (μαθηματικά), *Σκευογραφικός* (λεξικογραφία) και διάφορες άλλες πραγματείες. (2) ΠΟΙΗΣΗ: *Ηριγόνη* (ελεγειακό), *Ερμής* (εξάμετρο).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: G. Bernhardy, *Eratosthenica* (Berlin 1822)· C. Robert, *Eratosthenis Catasterismorum reliquiae* (Berlin 1878)· H. Berger, *Die geographischen Fragmente des Eratosthenes* (Leipzig 1880)· K. Strecker, *De Lycophrone, Euphronio, Eratosthene comicorum interpretibus* (διδ. διατρ. Greifswald 1884)· Powell 58-68· *FGrH* 241. Συμπληρωματικό απόσπασμα: *P.Oxy.* 3000· βλ. *SH* 397-9.

ΜΕΛΕΤΕΣ: F. Solmsen, 'Eratosthenes as Platonist and poet', *T.A.Ph.A.* 73 (1942) 192-213· του ίδιου, 'Eratosthenes' *Erigone*', *T.A.Ph.A.* 78 (1947) 252-75· E. P. Wolfer, *Eratosthenes von Kyrene als Mathematiker und Philosoph* (Groningen 1954)· R. Merkelbach, 'Die Erigone des Eratosthenes' *Misc. A. Rostagni (Torino 1963) 469-526· Pfeiffer κεφ. IV (152-70)· G. Dragoni, 'Introduzione allo studio della vita e delle opere di Eratosthene', Physis* 17 (1975) 41-70.

ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ Ο ΑΘΗΝΑΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Κατά τον Ψευδο-Σκύμνο, *Περιήγησις* 16-49 (C. Müller, *Geographi Graeci minores* I (Paris 1855) 196 κε.), γεννήθηκε στην Αθήνα και ήταν μαθητής του στωϊκού Διογένη του Βαβυλώνιου (πέθανε το 151 περίπου)· για πολύ καιρό 'σπούδασε κοντά' στον Αρίσταρχο· αφιέρωσε τό *Χρονικόν* του στον Άτταλο Φιλάδελφο (της Περγάμου), ίσως μετά τη φυγή του από την Αλεξάνδρεια όταν ο Πτολεμαίος ο Η΄ εξόρισε πολλούς λογίους. Πιθανώς επέκτεινε το *Χρονικό* του σ' ένα τέταρτο βιβλίο που έφτανε μέχρι το 120/19 ή το 110/9.

ΕΡΓΑ

(1) ΠΟΙΗΣΗ: *Χρονικά* (*Χρονικόν*: 4 βιβλ. σε ιαμβικούς τριμέτρους). (2) ΠΕΖΑ: *Ετυμολογίες*, *Περί των Αθήνησιν εταιρίδων*, *Περί του νεών καταλόγου* (12 βιβλ.), *Περί Επιχάρμου* (10 βιβλ.), *Περί Θεών* (24 βιβλ.), *Περί Σώφρονος* (τουλάχιστον 4 βιβλ.). (Η *Βιβλιοθήκη* που αποδίδεται στον Απ. γενικά γίνεται αποδεκτή σαν έργο του 1ου ή 2ου αιμ. μ.Χ. και όχι του Απολλόδωρου του Αθηναίου).

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ, ΓΙΟΣ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΦΩΝΤΑ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: *FGrH* 244. Συμπληρωματικά αποσπάσματα: *P. Oxy.* 2260 (βλ. R. Merkelbach, *Archiv für Papyrusforschung* 16 (1956) 115 κε.), *P. Oxy.* 2426 (;), C. Theodoridis, *Glotta* 50 (1972) 29-34, *Rh.M.* 122 (1979) 9-17, *P. Köln* 5604 (εκδ. L. Koenen και R. Merkelbach στο *Collectanea Papyrologica* I, *Papyrologische Texte und Abhandlungen* 19 (Bonn 1976) 3-26).

ΜΕΛΕΤΕΣ: E. Schwartz, *RE* 1 (1984) 2855-86˙ F. Jacoby, *Apollodors Chronik*, Philologische Untersuchungen XVI (Berlin 1902)˙ A.A. Mosshammer, 'The Apollodoran *Akmai* of Hellanicus and Herodotus', *G.R.B.S.* 14 (1973) 5-13˙ του ίδιου˙ 'Geometrical proportion and the chronological method of Apollodorus' *T.A.Ph.A.* 106 (1976) 291-306.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ, ΓΙΟΣ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΦΩΝΤΑ

ΒΙΟΣ

Η ταυτότητά του είναι γνωστή μόνο από την ακροστιχίδα στους στ. 1-23 του ποιήματός του˙ γενικά θεωρείται ότι ανήκει στον 1ο αι. π.Χ. Το έργο του είναι αφιερωμένο σε κάποιο Θεόφραστο.

ΕΡΓΑ

Αναγραφή της Ελλάδος σε ιαμβικούς τριμέτρους (το τμήμα που περιγράφει την Πελοπόννησο έχει χαθεί).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: C. Müller, *Geographi Graeci minores* I (Paris 1855) 238-43.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ Ο ΕΦΕΣΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Ρήτορας, που ήταν συγχρόνως πολιτικός, ιστορικός και διδακτικός ποιητής. Προφανώς σύγχρονος του Κικέρωνα που έστειλε να φέρουν τα έργα του το 59 π.Χ. και γράφει γι αυτά απορρίπτοντάς τα (*Att.* 2.20.6, 22.7). Το παρατσούκλι του: Λύχνος.

ΕΡΓΑ

Τα *Φαινόμενα* (είκοσι έξι στίχοι που σώζονται στον Θέωνα τον Σμυρναίο σ. 138 H) και ένα γεωγραφικό ποίημα που διαιρείται σε τρία τμήματα: Ευρώπη, Ασία, Αφρική (στο οποίο παραπέμπει αρκετές φορές ο Στέφανος ο Βυζάντιος και ο Ευστάθιος σχετικά με τον Διονύσιο τον Περιηγητή).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: A. Meineke, *Analecta Alexandrina* (Berlin 1843) επίμετρο IX (371-7). Πβ. G.

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ Ο ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ

Knaack, *RE* I (1894) 1448· Powell 129 (Αλέξανδρος Αιτωλός απ. 20)· W. Burkert, *Philologus* 105 (1961) 32-43· *SH* 19-39.

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ Ο ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Γιος του Απελλή, ενός αξιωματικού του στρατού. Λέγεται ότι στην νεαρή του ηλικία σπούδασε μεταξύ άλλων με τον Ζηνόδοτο, τον Καλλίμαχο και τον Μάχωνα. Έγινε βιβλιοθηκάριος σε ηλικία 62 χρόνων (πιθανώς διάδοχος του Ερατοσθένη) και πέθανε 77 χρόνων· λέγεται ότι κάποτε σχεδίασε να φύγει από την Αλεξάνδρεια στην Πέργαμο, αλλά φυλακίστηκε. Αναφέρεται ότι σε μια ποιητική γιορτή αποκάλυψε τους λογοκλόπους χάρη στις εκτεταμένες γνώσεις του και στην ασυνήθιστη μνήμη του (Βιτρούβιος 7 praef. 5-7).

ΕΡΓΑ

Εξέδωσε τον Όμηρο (λέγεται ότι θεώρησε το ψ 296 της *Οδ.* ως το τέλος του ποιήματος), τον Ησίοδο, τον Αλκαίο, τον Ανακρέοντα, τον Πίνδαρο, και ίσως και άλλους λυρικούς ποιητές· το έργο του για την κωλομετρία αποτέλεσε την βάση για κάθε μεταγενέστερη μετρική εργασία μέχρι τον δέκατο ένατο αιώνα. Δούλεψε πάνω στο δράμα, συμπεριλαμβάνοντας τον Αριστοφάνη και τον Μένανδρο (τον οποίο θαύμαζε σαν δεύτερο μόνο μετά από τον Όμηρο: *IG* XIV 1183c). Συνέταξε σημαντικές Εισαγωγές (*Υποθέσεις*), πολλές από τις οποίες σώζονται. Έγραψε τις *Λέξεις*, ένα πολυποίκιλο λεξικογραφικό έργο. Οι μονογραφίες του συμπεριλάμβαναν: *Περί των Αθήνησιν εταιρίδων, Περί προσώπων* (=-πείων), *Μετρικαί παροιμίαι, Άμετροι παροιμίαι, Περί ζώων.*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: A. Nauck, *Aristophanis Byzantini grammatici Alexandrini fragmenta* (Halle 1848). V. J. Slater, *Aristophanis Byzantii Fragmenta* (Berlin/New York 1986). *Λέξεις*: E. Miller, *Mélanges de littérature grecque* (Paris 1868) 427-34· A. Fresenius, *De λέξεων Aristophanearum et Suetonianarum excerptis Byzantinis* (Wiesbaden 1875)· L. Cohn, 'De Aristophane Byzantino et Suetonio Tranquillo Eustathii auctoribus', *Jahrbücher für class. Philologie* συμπλ. XII (1881) 283 κε. *Περί ζώων*: S.P. Lambros, *Supplementum Aristotelicum* I I (Berlin 1885)· A. Roselli, *Z.P.E.* 33 (1979) 13-16. *Υποθέσεις*: T.O.H. Achelis, *Philologus* 72 (1913) 414-41, 518-45 και 73 (1914-16) 122-53.

ΜΕΛΕΤΕΣ: Pfeiffer κεφ. V (171-209)· W. J. Slater, *Phoenix* 30 (1976) 324-41 του ίδιου, *C.Q.* 32 (1982) 336-49.

ΑΡΙΣΤΑΡΧΟΣ

ΒΙΟΣ

Γιος του Αρίσταρχου· γεννήθηκε στη Σαμοθράκη αλλά αποδέχτηκε την αλεξανδρινή υπηκοότητα. Μαθητής του Αριστοφάνη, έζησε στη βασιλεία του Πτολεμαίου Φιλομήτορα (180-

145 π.Χ.), του οποίου δίδαξε τον αδελφό και τους γιους. Λέγεται ότι είχε περίπου σαράντα μαθητές, ανάμεσα στους οποίους τον Μόσχο, τον Αμμώνιο, τον Απολλόδωρο τον Αθηναίο, τον Διονύσιο τον Θρακιώτη και τον Αριστόνικο. Έγινε βιβλιοθηκάριος μετά τον Απολλώνιο τον Ειδογράφο (που διαδέχτηκε τον Αριστοφάνη). Αποσύρθηκε στην Κύπρο όπου πέθανε από υδρωπικία, σε ηλικία 72 χρονών. Το όνομά του έμεινε παροιμιώδες στις επόμενες γενιές για τη διεισδυτική κριτική του (Παναίτιος στον Αθήν. 14.634c, Κικ. *Att.* 1.14.3, Οράτ. *A.P.* 450).

ΕΡΓΑ

Λέγεται ότι συνέταξε περισσότερα από 800 υπομνήματα. Ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για την ερμηνεία του Ομήρου, επιχειρώντας να καθιερώσει την ομηρική χρήση και πρακτική· εργάστηκε επίσης πάνω στους Ησίοδο, Αλκμάνα, Αλκαίο, Ανακρέοντα, Πίνδαρο, Βακχυλίδη, στους δραματικούς συγγραφείς (σύμφωνα με τον Διονύσιο τον Θρακιώτη μπορούσε να παραθέσει μια ολόκληρη τραγωδία από μνήμης: *Grammatici Graeci* 1 3 160.32-4), και τον Ηρόδοτο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: K. Lehrs, *De Aristarchi studiis Homericis* (1η έκδ. 1833, 3η έκδ. αναθ. από τον A. Ludwich, Leipzig 1882)· A. Ludwich, *Aristarchs homerische Textkritik* (Leipzig 1884-5).

ΜΕΛΕΤΕΣ: L. Cohn, *RE* II (1895) 862-73· A. Römer, *Aristarchs Athetesen und die Homerkritik* (Leipzig/Berlin 1912)· του ίδιου (εκδ. E. Belzner), *Die Homerexegese Aristarchs in ihren Grundzügen dargestellt*, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums XIII (Paderborn 1924)· H. Erbse, 'Über Aristarchs Iliasausgaben', *Hermes* 87 (1959) 275-303· M. van der Valk, *Researches in the text and scholia of the Iliad* II (Leiden 1964) 84 κε.· Pfeiffer κεφ. VI (210-33)· H. Erbse, 'Zur normativen Grammatik der Alexandriner', *Glotta* 58 (1980) 236-58.

ΡΙΑΝΟΣ

ΒΙΟΣ

Από την Κρήτη (Βήνη ή Κεραία)· λέγεται ότι πριν μορφωθεί και γίνει λόγιος ήταν σκλάβος (φύλακας ενός γυμνασίου). Σύγχρονος του Ερατοσθένη. Τα ποιητικά του αποσπάσματα που σώζονται δείχνουν πως είχε επηρεαστεί από τον Καλλίμαχο.

ΕΡΓΑ

Έπη: μυθολογικά: *Ηράκλεια* (4 βιβλ., για τον Ηρακλή)· ιστορικά: *Αχαϊκά* (τουλάχιστον 4 βιβλ.), *Ηλιακά* (τουλάχιστον 3 βιβλ.), *Μεσσηνιακά* (τουλάχ. 6 βιβλ.), *Θεσσαλικά* (τουλάχ. 16 βιβλ.). Επιγράμματα. Εξέδωσε την *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια*.

ΕΥΦΟΡΙΩΝ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: J. la Roche, *Die homerische Textkritik im Altertum* (Leipzig 1886) 43-9· Powell 9-21· *FGrH* 265. Συμπληρωματικά αποσπάσματα: *P. Oxy.* 2463, 2522, 2883· βλ. *SH* 715-16. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Gow-Page, *Hell. Ep.* II 503-8.

ΜΕΛΕΤΕΣ: A. Meineke, *Analecta Alexandrina* (Berlin 1843) 171-212· C. Mayhoff, *De Rhiani Cretensis studiis Homericis* (Leipzig 1870)· W. Aly, *RE* 1A (1914) 781-90.

ΕΥΦΟΡΙΩΝ

ΒΙΟΣ

Από τη Χαλκίδα της Εύβοιας, γιος του Πολύμνηστου. Σπούδασε κοντά στους φιλοσόφους Πρύτανη και Λακύδη (διευθυντή της Ακαδημίας το 241/40-216/15 π.Χ.) και τον ποιητή Αρχέβουλο από την Θήρα. Λέγεται ότι ευνοήθηκε από τη Νικία, σύζυγο του Αλεξάνδρου του κυβερνήτη της Εύβοιας, και τότε μεταφέρθηκε στην αυλή του Αντίοχου του Μεγάλου (224/3-188/7) στη Συρία, όπου έγινε διευθυντής της Βιβλιοθήκης. Θάφτηκε στην Απάμεια ή στην Αντιόχεια. (Η Σούδα δίνει σαν έτος γέννησής του το 275).

ΕΡΓΑ

(1) ΠΟΙΗΣΗ: Εξάμετροι: *Αλέξανδρος, Άνιος, Απολλόδωρος, Αρτεμίδωρος, Χιλιάδες, Κλήτωρ, Γέρανος, Αραί* (ή *Ποτηριοκλέπτης*), *Δημοσθένης, Διόνυσος, Διόνυσος κεχηνώς, Ησίοδος, Ιππομέδων μείζων, Ιστία, Υάκινθος, Ίναχος, Επικήδειον εις Πρωταγόραν, Μοψοπία, Φιλοκτήτης, Πολυχάρης, Αντιγραφαί προς Θεοδωρίδαν, Ξένιος*· επιγράμματα. (2) ΠΕΖΑ: *Ιστορικά υπομνήματα, Ιπποκρατικό Λεξικό* (6 βιβλ.), *Περί Αλευαδών*, Περί Ισθμίων, *Περί μελοποιών*.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: F. Scheidweiler (διδ. διατρ. Bonn 1908)· Powell 28-58· D. L. Page, *Select papyri* III, *Literary papyri* (Loeb, 1942) 488-98· R. J. D. Carden, 'P. Schubart 7', *B.I.C.S.* 16 (1969) 29-37· L.A. de Cuenca (Madrid 1976)·*SH* 413-54. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Gow-Page, *Hell.Ep.* II 284-6· B. A. van Groningen (Amsterdam 1977), πβ. H. Lloyd-Jones, *C.R.* 29 (1979) 14-17.

ΜΕΛΕΤΕΣ: A. Meineke, *Analecta Alexandrina* (Berlin 1843) 1-168· K. Latte 'Der Thrax des Euphorion', *Philologus* 90 (1935) 129-55= *Kleine Schriften* (München 1968) 562-84· B.A. van Groningen, 'La poésie verbale grecque', *Mededeelingen d. kon. Nederl. Akad. van Wetensch. Afd. Letterk.* 16.4 (Amsterdam 1953) 189-217.

ΜΟΣΧΟΣ

ΒΙΟΣ

Από τις Συρακούσες της Σικελίας. Λόγιος και ποιητής· γνωστός ή μαθητής ('γνώριμος') του Αρίσταρχου (έτσι ανήκει στον 2ο αι. π.Χ.). Η Σούδα λέει πως ήταν 'ο δεύτερος (βουκολικός) ποιητής μετά τον Θεόκριτο'.

ΕΡΓΑ

Βουκολικά, Έρως δραπέτης, Ευρώπη· επίγραμμα. Τίποτα δεν είναι γνωστό για κάποια πεζά έργα. Ο *Επιτάφιος Βίωνος* και η *Μεγάρα* αποδόθηκαν λανθασμένα στον Μόσχο από τον Fulvio Orsini στον δέκατο έκτο αιώνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: A. S. F. Gow, *Bucolici graeci* (OCT, 1952). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: W. Bühler, *Die Europa des Moschos, Hermes* Einzelschriften XII (1960)· Gow-Page, *Hell.Ep.* II 416-17. *Επιτάφιος Βίωνος:* V. Mumprecht (διδ. διατρ. Berne, Zürich 1964).

ΜΕΛΕΤΕΣ: ΕΠΙΒΙΩΣΗ: L. Raminella Marzo, 'Mosco attraverso i secoli', *Maia* 2 (1949) 14-29.

ΒΙΩΝ Ο ΣΜΥΡΝΑΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Από τη Φλώσσα κοντά στη Σμύρνη. Από τη Σούδα στο λ. 'Θεόκριτος' ονομάζεται ως ο τρίτος και τελευταίος βουκολικός ποιητής. Το ανώνυμο *Επιτάφιος Βίωνος* (που προηγουμένως αποδίδονταν στον Μόσχο) υπαινίσσεται ότι ο Βίων δηλητηριάστηκε (στ. 109-12), αλλά αυτό ίσως είναι μια υπερβολική εικόνα.

ΕΡΓΑ

Βουκολικά (προφανώς μια συλλογή από έργα: τα αποσπάσματα που σώζονται ασχολούνται κυρίως με τον Έρωτα και τα ερωτικά, όμως περιλαμβάνουν και έργα για τον Υάκινθο και τον Πολύφημο), ο *Αδώνιδος Επιτάφιος* (παραδόθηκε ανώνυμα αλλά αποδίδεται στον Βίωνα από τον Ψευδο-Μόσχο *Επιτάφιος Βίωνος*). Το *Επιθαλάμιον Αχιλλέως και Δηϊδαμείας* αποδόθηκε λανθασμένα στον Βίωνα από τον Fulvio Orsini· βλ. στα *Έργα* στο προηγούμενο λήμμα για τον Μόσχο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: A. S. F. Gow, *Bucolici Graeci* (OCT, 1952).

ΜΕΛΕΤΕΣ: U. von Wilamowitz-Moellendorff, 'Adonis', *Reden und Vorträge* I (Berlin

1925) 292-305· M. Fantuzzi, 'Bionis Adonis Epitaphium: contesto culturale e tipologia testuale', *Philologus* 125 (1981) 95-108. ΕΠΙΒΙΩΣΗ I. Cazzaniga, 'La tradizione poetica ellenistica nella favola Ovidiana di Giacinto', *P.P.* 13 (1958) 149-65.

ΗΡΩΔΑΣ

ΒΙΟΣ

Καμιά εξωτερική μαρτυρία δεν μας αναφέρει κάτι για τη ζωή του Ηρώδα. Η εσωτερική μαρτυρία μας δείχνει ότι έγραψε στο πρώτο μισό του 3ου αι. π.Χ. και οι *Μιμ.* που εκθειάζουν την Αίγυπτο και τον Πτολεμαίο μας οδηγούν σε μια σύνδεση με την Αλεξάνδρεια. (Κανένα συμπέρασμα δεν μπορεί να εξαχθεί από τα σκηνικά του *Μιμ.* 1 (Κως) και του *Μιμ.* 6 και 7 (Ιωνία). Για το όνομά του βλ. Lesky 747 σημ. 3.

ΕΡΓΑ

Μιμίαμβοι (8, λίγο-πολύ πλήρεις· σύντομα αποσπάσματα τουλάχιστον τριών άλλων).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: R. Meister, *Abhandlungen der kgl. sächs. Ges. der Wiss. XXX* phil.-hist. Klasse 13 (Leipzig 1893)· W. Headlam και A. D. Knox (Cambridge 1922: με μτφρ.)· A. D. Knox (Loeb, 1929: με τους *Χαρακτήρες* του Θεόφραστου σε μτφρ. J. M. Edmonds)· I. C. Cunningham (Oxford 1971).

ΜΕΛΕΤΕΣ: O. Crusius, *Untersuchungen zu den Mimiamben des Herodas* (Leipzig 1892)· V. Schmidt, *Sprachliche Untersuchungen zu Herodas,* Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte I (Berlin 1968).

ΦΟΙΝΙΞ Ο ΚΟΛΟΦΩΝΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Η μόνη πληροφορία μας είναι ότι έγραψε ένα θρήνο για την Κολοφώνα όταν λεηλατήθηκε από τον Λυσίμαχο και οι κάτοικοί της μεταφέρθηκαν στην Έφεσο (287-281 π.Χ.: Παυσ. 1.9.7).

ΕΡΓΑ

Ποιήματα (τουλάχιστον 2 βιβλ.) με ηθικά θέματα σε χωλιάμβους και οι *Κορωνισταί*, ένα ποίημα στο ίδιο μέτρο βασισμένο σε ένα παραδοσιακό είδος ζητιάνικου τραγουδιού.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: Powell 231-6· A. D. Knox (Loeb, 1929: μαζί με τους *Χαρακτήρες* του Θεόφραστου, μτφρ. J. M. Edmonds)· Diehl III, 3η έκδ. (1952) 124-30.

ΚΕΡΚΙΔΑΣ

ΜΕΛΕΤΕΣ: G. A. Gerhard, *Phoinix von Kolophon* (Leipzig 1909)· Powell-Barber (1921) 12-16· G. Wills, 'Phoenix of Colophon's *ΚΟΡΩΝΙΣΜΑ*', *C.Q.* 20 (1970) 112-18.

ΚΕΡΚΙΔΑΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε στη Μεγαλόπολη, προφανώς από διακεκριμένη οικογένεια. Γύρω στα 226 στάλθηκε από τον Άρατο τον Σικυώνιο να διαπραγματευθεί με τον Αντίγονο Δόσωνα. Πριν από τη μάχη της Σελλασίας το 222 είχε υπό τις διαταγές του πάνω από χίλιους Μεγαλοπολίτες. Είχε φήμη 'άριστου' νομοθέτη.

ΕΡΓΑ

Μελίαμβοι: ποιήματα σε λυρικούς ιάμβους πάνω σε θέματα κυνικής φιλοσοφίας. Τα παπυρικά αποσπάσματα πρωτοδημοσιεύτηκαν από τον A.S. Hunt στο *P.Oxy.* 8 (1911) 1082, 20-59. Και άλλα σύντομα αποσπάσματα σώζονται, συμπεριλαμβανομένου ενός χωλιαμβικού στίχου από τους *Ιάμβους* του Κερκίδα που παρατίθεται από τον Αθήναιο. Είναι πιθανό, αλλά δεν μπορεί να αποδειχθεί, ότι ορισμένα παπυρικά αποσπάσματα χωλιάμβων θα πρέπει να αποδοθούν στον Κερκίδα· βλ. A. D. Knox, *The first Greek anthologist* (Cambridge 1923)· Powell 213-19.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: Powell 201-19· A. D. Knox (Loeb, 1929: με τους *Χαρακτήρες* του Θεόφραστου σε μτφρ. J. M. Edmonds)· Diehl III, 3η έκδ. (1952) 141-52.

ΜΕΛΕΤΕΣ: G. A. Gerhard, *Phoinix von Kolophon* (Leipzig 1909)· του ίδιου, *RE* XI.I (1921) 294-308· Powell-Barber (1921) 2-12· D. R. Dudley, *A history of Cynicism* (London 1937) 74-84· M. Gigante, *Ricerche filodemee* (Napoli 1969) 122-30.

ΜΑΧΩΝ

ΒΙΟΣ

Από την Σικυώνα ή την Κόρινθο. Ανέβασε τις κωμωδίες του στην Αλεξάνδρεια, όπου έχαιρε σημαντικής φήμης και όπου ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος σπούδασε κοντά του κωμωδία. Λέγεται ότι υπήρξε σύγχρονος του Απολλόδωρου από την Κάρυστο (πρώτο μισό του 3ου αι. π.Χ.). Σύμφωνα με τον επιτάφιο του Διοσκορίδη (*Παλ. Ανθ.* 7.708) πέθανε σε γεροντική ηλικία.

ΕΡΓΑ

Κωμωδίες (συμπεριλαμβ. *Αύγη*, *Άγνοια*, *Επιστολή*), *Χρείαι* (*Ανέκδοτα*).

ΤΥΡΑΝΝΙΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΜΙΣΟ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: A. S. F. Gow, Cambridge classical texts and commentaries I (Cambridge 1965).

ΤΥΡΑΝΝΙΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΜΙΣΟ

ΒΙΟΣ

Από την Αμισό του Πόντου· γιος του Επικρατίδη και της Λινδίας (από την Αλεξάνδρεια). Αρχικά ονομαζόταν Θεόφραστος αλλά μετονομάστηκε από τον δάσκαλό του Ηστιαίο λόγω της καταπιεστικής συμπεριφοράς του απέναντι στους όμοιούς του. Μαθητής του Διονύσιου του Θρακιώτη. Στον τρίτο Μιθριδατικό πόλεμο αιχμαλωτίστηκε στον Πόντο από τον Λούκουλλο (71 π.Χ.) και μεταφέρθηκε στη Ρώμη, όπου ελευθερώθηκε. Εκεί διακρίθηκε και έγινε πλούσιος και φίλος του Καίσαρα, του Αττικού και του Κικέρωνα, που τον εκτιμούσε ιδιαίτερα και τον προσέλαβε να δουλέψει στην βιβλιοθήκη του· συσσώρευσε ένα τεράστιο πλήθος βιβλίων. Βοήθησε στην ανάκτηση και την τακτοποίηση της βιβλιοθήκης του Θεόφραστου (συμπεριλ. έργων του Αριστοτέλη) που είχε παραμεληθεί μετά την λεηλάτησή της από τον Σύλλα το 84. Πέθανε γέρος το 26/5 π.Χ.

ΕΡΓΑ

Οι περισσότεροι τίτλοι είναι χαμένοι καθώς έχουν μπερδευτεί στη Σούδα με τον κατάλογο των έργων του Τυραννίωνα του νεότερου. Έγραψε για τον Καίσαρα το *Περί του σκολιού μέτρου*, αφιέρωσε στον Αττικό ένα βιβλίο για την προσωδία και τους τόνους (πριν το 46 π.Χ.: Κικ. *Att.* 12.6.2), έγραψε για τον Όμηρο και την γραμματική.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: Μαρτυρίες στον H. Funaioli, *Grammaticae Romanae fragmenta* (Stuttgart 1907) XV-XVII (αρ. 26).

ΜΕΛΕΤΕΣ: C. Wendel, *RE* VIIA (1948) 1811-19.

ΠΑΡΘΕΝΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Από τη Νίκαια· γιος του Ηρακλείδη και της Ευδώρας. Πιάστηκε αιχμάλωτος στον τρίτο Μιθριδατικό πόλεμο και στάλθηκε στη Ρώμη, όπου ελευθερώθηκε και είχε ισχυρή επίδραση στη ρωμαϊκή ποίηση. Αφιέρωσε τα *Ερωτικά παθήματά του* στον Cornelius Gallus και λέγεται ότι υπήρξε δάσκαλος του Βιργίλιου (Μακρ. *Sat* 5.18).

ΙΣΥΛΛΟΣ

ΕΡΓΑ

(1) ΠΟΙΗΣΗ: Ελεγειακά: *Αφροδίτη, Βίας* (επικήδειον), *Κριναγόρας, Δήλος, Αρήτης εγκώμιον* (η γυναίκα του: σε 3 βιβλ.), *Επικήδειον εις Αρχελαΐδα, Αρήτης επικήδειον, Λευκάδιαι·* σε άγνωστο μέτρο: *Ανθίππη, Ειδωλοφανής, Ηρακλής, Ίφικλος, Επικήδειον εις Αυξίθεμιν, Μεταμορφώσεις, Προπεμπτικόν.* (2) ΠΕΖΑ: *Ερωτικά παθήματα.*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: A. Meineke, *Analecta Alexandrina* (Berlin 1843) 255-338· S. Gaselee (Loeb, 1929: με μτφρ. του Λόγγου, του G. Thornley, αναθ. από τον J. M. Edmonds). *Ερωτικά παθήματα:* P. Sakolowski στον E. Martini, *Mythographi Graeci* II (Leipzig 1896). *SH* 605-66.

ΜΕΛΕΤΕΣ: R. Pfeiffer, 'A fragment of Parthenios' *Arete*', *C.Q.* 37 (1943) 23-39= *Ausgewählte Schriften* (München 1960) 133-47· W. V. Clausen, 'Callimachus and Roman poetry', *G.R.B.S.* 5 (1964) 181-96· T. P. Wiseman, *Cinna the poet, and other Roman essays* (Leicester 1974)· N. B. Crowther, 'Parthenius and roman poetry', *Mnemosyne* 29 (1976) 66-71· R. O. A. M. Lyne, 'The neoteric poets', *C.Q.* 28 (1978) 167-87.

ΙΣΥΛΛΟΣ

ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΑ

Συγγραφέας μιας επιγραφής που καταγράφει την καθιέρωση μιας πομπής για τον Απόλλωνα και τον Ασκληπιό κάπου στα τέλη του 4ου αι. π.Χ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: Powell 132-6.

ΜΕΛΕΤΕΣ: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Isyllos von Epidauros*, Philologische Untersuchungen IX (Berlin 1886).

ΠΑΙΑΝΕΣ

ΚΕΙΜΕΝΑ: Powell 136-71.

ΜΕΛΕΤΕΣ: Powell-Barber (1921) 41-9 και (1929) 60-1.

ΜΑΙΙΣΤΑΣ

ΚΕΙΜΕΝΑ: Powell 68-71.

ΠΑΛΑΤΙΝΗ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ

Για κείμενο, εισαγωγή, ερμηνευτικά σχόλια και βιογραφίες, χωριστά για όλους τους ελληνιστικούς συγγραφείς στον *Στέφανο* του Μελέαγρου βλ. Gow-Page, *Hell. Ep.* Οι επόμενοι

τόμοι ασχολούνται με την υπόλοιπη συλλογή μέχρι και το 50 μ.Χ.: Gow-Page, *Garland*· D. L. Page, *Further Greek epigrams* (Cambridge 1981). Άλλα κείμενα: W. R. Paton (Loeb, 1916-18)· H. Beckby (München 1957-8). Κείμενα συγγραφέων από τον Αρχίλοχο ως τον Μελέαγρο: D. L. Page, *Epigrammata Graeca* (Oxford 1975).

ΜΕΛΕΤΕΣ: Συμπληρωματικά για τα έργα που παραθέτουν οι Gow και Page βλ.: D. H. Garrison, *Mild frenzy: a reading of the Hellenistic love epigram, Hermes* Einzelschriften XLI (1978)· S. L. Tarán, *The art of variation in the Hellenistic epigram*, Columbia studies in classical tradition IX (Leiden 1979). ΕΠΙΒΙΩΣΗ: J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*, Cornell studies in English XXII (New York 1935)· του ίδιου, *The Greek Anthology in France and in the Latin writers of the Netherlands to the year 1800*, Cornell studies in classical philology XXVIII (New York 1946).

Η ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ

Η ΥΣΤΕΡΗ ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΚΑΙ Ο ΠΕΡΙΠΑΤΟΣ (ΛΥΚΕΙΟ)

(Για τα *Γενικά έργα* βλ. σ. 1018-9)

ΞΕΝΟΚΡΑΤΗΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 396 π.Χ. στη Χαλκηδόνα· γιος του Αγαθήνορα. Ήρθε στην Αθήνα και έγινε μέλος της Ακαδημίας. Εγκατέλειψε την Αθήνα μαζί με τον Αριστοτέλη μετά τον θάνατο του Πλάτωνα το 347. Διαδέχτηκε τον Σπεύσιππο σαν ηγέτης της Ακαδημίας το 339. Πέθανε το 314 π.Χ. Πηγές: Διογ. Λαέρτ. 4.6-15· άλλες πηγές στον Heinze στα *Κείμενα* παρακάτω.

ΕΡΓΑ

Ένας κατάλογος από εβδομήντα πέντε τίτλους στον Διογ. Λαέρτ. 4.11-14, αλλά η μαρτυρία που σώζεται είναι υπερβολικά αποσπασματική. Ο Ξενοκράτης έγραψε πάρα πολλά για την λογική και το ύφος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: R. Heinze (Leipzig 1892).

ΜΕΛΕΤΕΣ: E. Zeller, *Geschichte der griechischen Philosophie* II I, 4η έκδ. (Leipzig 1889) 1010-32. H. Cherniss, *The riddle of the early Academy* (Berkeley/ Los Angeles 1945)· P. Merlan, *From Platonism to Neoplatonism*, 2η έκδ. (The Hague 1960)· H.-J. Krämer, *Der Ursprung der Geistmetaphysik* (Amsterdam 1965)· J. Dillon, *The Middle Platonists* (London 1977) 22-39.

ΑΝΤΙΟΧΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 125 π.Χ. στην Ασκαλώνα. Έγινε μέλος της Ακαδημίας των Σκεπτικών στην Αθήνα, που διεύθυνε ο Φίλων ο Λαρισαίος αλλά αργότερα εγκατέλειψε τον σκεπτικισμό για ένα σύστημα που ισχυριζόταν ότι ήταν η διδασκαλία της παλιάς Ακαδημίας. Συνδεόταν στενά με τον Λούκουλο και τον Κικέρωνα, που παρακολούθησε τις διαλέξεις του στην Αθήνα. Πέθανε γύρω στο 68 π.Χ. Πηγές: Κικέρ. *Acad.* 1.13-14, 2.11-18· άλλες στον Luck στα *Κείμενα* παρακάτω.

ΕΡΓΑ

Δύο τίτλοι είναι γνωστοί, *Σώσος* (πιθανόν το βιβλίο από το οποίο άντλησε σε μεγάλο βαθμό ο Κικέρων για τα *Academica* του) και *Κανονικά*. Συχνές παραπομπές του Κικερ. *Fin* 4. και 5 στον Αντ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΥΖΗΤΗΣΗ: G. Luck, *Der Akademiker Antiochus* (Berne/Stuttgart 1953).

ΜΕΛΕΤΕΣ: E. Zeller, *Die Philosophie der Griechen* III I, 4η έκδ. αναθ. από E. Wellmann (Leipzig 1909) 618-30· J. Glucker, *Antiochus and the later Academy* (Göttingen 1978)· J. Dillon, *The Middle Platonists* (London 1977) 52-105.

ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε το 372/370 π.Χ. στην Ερεσό της Λέσβου. Γιος του Μελάντη, του οποίου την σημαντική περιουσία κληρονόμησε. Αρχικά ονομαζόταν Τύρταμος και πήρε το όνομα Θεόφραστος από τον Αριστοτέλη λόγω 'του θεϊκά γλυκού του ύφους'. Πιθανόν να ήταν μέλος της Πλατωνικής Ακαδημίας, όμως ίσως πρωτοσυνάντησε τον Αριστοτέλη στην Άσσο. Πέρασε κάποιο διάστημα στη Μακεδονία και ίσως επίσης στην Αίγυπτο και στην Κυρήνη. Διαδέχτηκε τον Αριστοτέλη σαν διευθυντής του Περιπάτου στα 322 και τον εφοδίασε με κτίρια που κληροδότησε στους διαδόχους του. Υποτίθεται ότι ελευθέρωσε δύο φορές την Ερεσό από την τυραννία. Φίλος του Δημητρίου του Φαληρέα. Πέθανε στην Αθήνα στα 288/286 π.Χ. Πηγές: Διογ. Λαέρτ. 5.36-41 (βίος· 38 για το όνομα), 42-50 (συγγράμματα), 51-7 (διαθήκη)· Πλούτ. *Προς Κωλώτ.* 1126f. (τύραννοι).

ΕΡΓΑ

Πάνω από 220 τίτλοι καταγράφονται από τον Διογ. Λαέρτ. Σώζονται τα εξής σε πλήρη ή εκτεταμένη μορφή. *Περί φυτικών ιστοριών* (9 βιβλ.), *Φυτικών αιτιών* (6 βιβλ.), *Περί αισθή-*

σεων, Περί λίθων, Περί πυρός, Περί οσμών, Περί ανέμων, Περί μεταρσιολογικών, Περί μελαγχολίας, Περί ιλίγγων, Περί ιδρώτων, Μεταφυσικά, Χαρακτήρες. Βασικά αποσπασματικά έργα είναι τα *Περί ευσεβείας, Περί λέξεως, Φυσικών δόξαι* και *Νόμοι*. Το *Περί χρωμάτων*, που αποδίδεται στον Αριστοτέλη, ίσως είναι του Θεόφρ.· βλ. H. B. Gottschalk, *Hermes* 92 (1964) 59-85.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. O. Regenbogen, *RE* συμπλ. VII (1940) 1354-1562).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: (1) Πλήρεις. J. G. Schneider (Leipzig 1818-21)· F. Wimmer (Leipzig 1854-62: με ημιτελή συλλογή από απ. και λατινική μτφρ.). (2) Μεμονωμένα έργα. *Περί φυτικών ιστοριών, Περί οσμών, Περί μεταρσιολογικών*: A. F. Hort (Loeb, 1916). *Περί φυτικών αιτιών:* B. Einarson και G.K.K.Link (Loeb, 1976). *Περί πυρός*: A. Gercke (Greifswald 1896). *Χαρακτήρες*: H. Diels (OCT, 1910)· J.M. Edmonds (Loeb, 1929). *Φυσικών δόξαι*: H. Diels, *Doxographi Graeci* (Berlin 1879) 473-527. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: *Περί αισθήσεων*: G. M. Stratton, *Theophrastus and the Greek physiological psychology before Aristotle* (London 1917: με μτφρ.)· *Περί λίθων:* E. R. Caley και J. F. C. Richards (Columbus, Ohio 1956: με μτφρ.)· D.E. Eichholz (Oxford 1965). *Περί πυρός*: V. Coutant (Assen 1971: με μτφρ.). *Περί ανέμων:* V. Coutant και V.L. Eichenlaub (Notre Dame, Indiana 1975: με μτφρ.). *Μεταφυσικά*: W. D. Ross και F. H. Fobes (Oxford 1929: με μτφρ.). *Χαρακτήρες*: R. G. Ussher (London 1960)· P. Steinmetz, 2 τόμοι (München 1960-2)· W. Anderson (Ohio 1970: με μτφρ.). *Περί ευσεβείας*: W. Poetscher (Leiden 1964: με γερμανική μτφρ.) *Περί λέξεως*: A. Meyer (Leipzig 1910). *Νόμοι:* H. Hager, *Journal of Philology* 6 (1876) 1-27. Μια πλήρης έκδοση των αποσπασμάτων ετοιμάζεται από το 'Πρόγραμμα Θεόφραστος' υπό την διεύθυνση του W.W. Fortenbaugh (Rutgers University, New Brunswick, U.S.A.)

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ: J. Stroux, *De Theophrasti virtutibus dicendi* (Leipzig 1912)· G. M. A. Grube, 'Theophrastus as a literary critic', *T.A.Ph.A.* 83 (1952) 172-83· του ίδιου, 'Thrasymachus, Theophrastus and Dionysius of Halicarnassus', *A.J.Ph.* 73 (1952) 251-67· G. Kennedy, 'Theophrastus and stylistic distinctions', *H.S.C.Ph.* 62 (1957) 93-104· A. Michel, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron* (Paris 1960)· G. Kennedy, *The art of persuasion in Greece* (Princeton 1963) 273-84· G. M. A. Grube, *The Greek and Roman critics* (London 1965) 103-9. (2) ΑΛΛΑ ΕΙΔΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ: I. M. Bochenski, *La logique de Théophraste* (Fribourg 1947)· J. B. McDiarmid, 'Theophrastus on the Presocratic Causes', *H.S.C.Ph.* 61(1953) 85-156· G. Senn, *Die Pflanzenkunde des Theophrast von Eresos, seine Schrift über die Unterscheidungsmerkmale der Pflanzen und seine Kunstprose,* εκδ. O. Gigon (Basel 1956)· A. E. Raubitschek, 'Theophrastus on ostracism', *C. & M.* 19 (1958) 77-109· P. Steinmetz, 'Menander und Theophrast', *Rh.M.* 103 (1960) 185-91· του ίδιου, *Die Physik des Theophrastos von Eresos* (Berlin 1964)· K. Gaiser, 'Menander und der Peripatos', *A.& A.* 13 (1967) 8-40· (εκδ.) I. Düring, *Naturphilosophie bei Aristoteles und Theophrast* (Heidelberg 1969)· C. B. Schmitt, 'Theophrastus in the Middle Ages, *Viator* 2 (1971) 251-70· H. B. Gottschalk, 'Notes on the wills of the Peripatetic Scholarchs', *Hermes* 100 (1972) 314-42· A. Graeser, *Die logischen Fragmente des Theophrast* (Berlin 1973). (3) ΧΦ ΠΑΡΑΔΟΣΗ: J. B. McDiarmid, *A.J.Ph.* 44 (1962) 1-32 (*Περί αισθήσεων)*· N. G. Wilson, *Scriptorium* 16 (1962) 96-102· W. Burnikel, *Textgeschichtliche*

Untersuchungen zu neun Opuscula Theophrasts (Wiesbaden 1974)· B. Einarson *C.Ph.* 71 (1976) 67-76 (*Περί φυτικών ιστοριών*). (4)ΑΡΧΑΙΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ: Κικ. *Or.* 62, Κοϊντ. 10.1.83, Σεν. *N.Q.* 6.13.

ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 370 π.Χ. στον Τάραντα· γιος ενός μουσικού, του Σπινθάρου. Στην Αθήνα αρχικά ήταν μαθητής του Ξενόφιλου, ενός Πυθαγόρειου, και αργότερα συνδέθηκε με τον Αριστοτέλη. Η Σούδα αναφέρει ότι ήλπιζε να διαδεχτεί τον Αριστοτέλη ως διευθυντής του Περιπάτου. Πέθανε σε μια άγνωστη ημερομηνία μετά το 322 π.Χ. Πηγές: Σούδα· Κικ. *Tusc.* 1. 18, 41, *Att.* 13.32· Απολλώνιος, *Ιστορ. θαυμασ.* 49.

ΕΡΓΑ

Η Σούδα τον πιστώνει με 453 έργα, πολλά απ' αυτά σχετικά με την μουσική, το θέμα για το οποίο ήταν κυρίως γνωστός ο Αριστόξενος. Το κυριότερο σωζόμενο έργο του είναι τα *Αρμονικά στοιχεία* σε τρία βιβλία, που είναι μάλλον ημιτελή τμήματα από δύο ανεξάρτητες πραγματείες που συνδυάστηκαν και συντομεύτηκαν στην αρχαιότητα. Το 2ο βιβλ. των *Ρυθμικών στοιχείων* έχει διασωθεί εν μέρει. Οι τίτλοι των χαμένων του έργων περιλαμβάνουν *Βίους* (π.χ. του Πυθαγόρα και του Σωκράτη), *Πυθαγορικές αποφάσεις*, *Παιδευτικούς νόμους*, *Πολιτικούς νόμους*, *Υπομνήματα*.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Για την *Αρμονία* και *Ρυθμική*: R. Westphal, 2 τόμοι (Leipzig 1883-93: ανατυπ. Hildesheim 1965). Για την *Αρμονία*: H. S. Macran (Oxford 1902: με μτφρ.)· R. da Rios (Roma 1954). *Αποσπάσματα*. F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles* II, *Aristoxenos*, 2η έκδ. (Basel 1967).

ΜΕΛΕΤΕΣ: E. Zeller, *Die Philosophie der Griechen* II 2, 3η έκδ. (Leipzig 1879) 881-9· L. Laloy, *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité* (Paris 1904)· F. Wehrli, *RE* συμπλ. XI (1968) 336-43· A. Momigliano, *The development of Greek biography* (Cambridge, Mass. 1971) 73-89· A. Barker, 'Music and perception. A study in Aristoxenus', *J.H.S.* 98 (1978) 9-16.

ΣΤΡΑΤΩΝ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 328 π.Χ. στην Λάμψακο, γιος του Αρκεσίλαου. Πριν διαδεχτεί τον Θεόφραστο σαν διευθυντής του Περιπάτου στα 288/285 δίδαξε τον Πτολεμαίο Φιλάδελφο στην Αλεξάνδρεια. Διεύθυνε τον Περίπατο για δεκαοχτώ χρόνια. Πέθανε στα 270/267 π.Χ. Πηγές: Διογ. Λαέρτ. 5.58 (βίος), 59-60 (γραπτά), 61-4 (διαθήκη του)· Σούδα· Κικ. *Acad.* 1-34.

ΠΡΑΞΙΦΑΝΗΣ

ΕΡΓΑ

Ο Διογ. Λαέρτ. δίνει κατάλογο με σαράντα έξι τίτλους· δεν σώζεται κανένα από αυτά τα έργα. Ο Στράτων ήταν διάσημος κυρίως για την φυσική του, το μέρος του έργου του που παρουσιάζεται καλύτερα στα σωζόμενα αποσπάσματα. Ίσως είναι ο συγγραφέας του έργου *Περί ακουστών*, που παραδίδεται στο αριστοτελικό corpus· βλ. H. B. Gottschalk, *Hermes* 96 (1968) 435-60.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles* V, *Straton von Lampsakos*, 2η έκδ. (Basel 1969)· H. B. Gottschalk, 'Strato of Lampsakus: some texts', *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society*, Lit. and Hist. Τμήμα II.6 (1965) 95-182.

ΜΕΛΕΤΕΣ: E. Zeller, *Die Philosophie der Griechen* II 2, 3η έκδ. (Leipzig 1879) 897-921· W. Capelle, 'Straton der Physiker', *RE* IVA (1932) 278-315· M. Gatzemeier, *Die Naturphilosophie des Straton von Lampsakos. Zur Geschichte des Problems der Bewegung des frühen Peripatos* (Meisenheim am Glan 1970).

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Ο ΦΑΛΗΡΕΑΣ

(Βλ. σ. 1024-5)

ΠΡΑΞΙΦΑΝΗΣ

ΒΙΟΣ

Σύγχρονος, κατά προσέγγιση, του Θεόφραστου· γεννήθηκε στην Μυτιλήνη και έγινε μέλος του Περιπάτου στην Αθήνα. Αργότερα εργάστηκε στην Ρόδο. Είναι γνωστός κυρίως για το έργο του στη λογοτεχνία και τη γραμματική. Πηγές: Στράβων 14 σ. 655 C· *CIG* XI 4, 613.

ΕΡΓΑ

Λιγοστά ίχνη τους σώζονται. Έγραψε ένα βιβλίο για την φιλία (μερικά απ. στον *P. Herc. 1027), το Περί ποιητών* (διάλογος ανάμεσα στον Πλάτωνα και τον Ισοκράτη· Διογ. Λαέρτ. 3.8), *Περί ποιημάτων* και *Περί ιστορίας*. Ο Καλλίμαχος έγραψε ένα βιβλίο *Προς Πραξιφάνην* (απ. 460 Pfeiffer).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles* IX, *Phainias von Eresos. Chamaileon. Praxiphanes*, 2η έκδ. (Basel 1969).

ΜΕΛΕΤΕΣ: C. O. Brink, 'Callimachus and Aristotle: an enquiry into Callimachus Προς Πραξιφάνην', *C.Q.* 40 (1946) 11-26· W. Aly, *RE* XXII. 2 (1954) 1769-84· Pfeiffer 135-6.

ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΔΗΜΟΣ

(Για τα *Γενικά έργα* βλ. σ. 1018-9)

ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε το 341 π.Χ. στη Σάμο, γιος του Νεοκλή, δασκάλου και Αθηναίου πολίτη. Πέρασε τα έτη 323-321 σε υποχρεωτική στρατιωτική και πολιτική υπηρεσία. Έμαθε για την ατομική θεωρία του Δημόκριτου από τον Ναυσιφάνη από την Τέω, και ίδρυσε τους δικούς του φιλοσοφικούς κύκλους στη Μυτιλήνη και Λάμψακο. Επέστρεψε στην Αθήνα το 307/6 κι αγόρασε μιαν οικία μ' ένα κήπο, που έγινε και σπίτι του και το κέντρο της φιλοσοφικής του σχολής. Κληροδότησε το χτήμα αυτό στο διάδοχό του Έρμαρχο. Πέθανε στην Αθήνα το 271 π.Χ. Πηγές: Διογ. Λαέρτ. 10.1-28· Σούδα· Επίκουρος, *Επιστολή στον Ηρόδοτο* 35-7, *Επιστολή στον Πυθοκλή* 84-5, αποσπασματικές επιστολές (40-133 Arrighetti)· Πλούτ. *Ηθ.* 1086c-1107c (*Ότι ουδ' ηδέως ζην κατ' Επίκουρον)* Σέξτ. Εμπ. *Προς μαθημ.* 1. 3-4.

ΕΡΓΑ

(1) ΠΛΗΡΗ. *Επιστολές στον Ηρόδοτο, Πυθοκλή* και *Μενοικέα* (για τη γνησιότητα της επιστολής στον Πυθ. βλ. Arrighetti κάτω από τα *Υπομνήματα* παρακάτω, με βιβλ.), καταχωρίζονται στον Διογ. Λαέρτ. 10.35-135. Σαράντα *Κύριαι δόξαι*, σύντομοι αφορισμοί που καταχωρίζονται από τον Διογ. Λαέρτ. 10.139-54. Ογδόντα ένα *Αποφθέγματα* (συμπεριλαμβανομένων δεκατριών γνωστών από τις *Κύριες δόξες* και μερικά ρητά που αποδίδονται στους οπαδούς του Ε. παραδόθηκαν σε Βατικανό Χφ του 14ου αι. (Gnomologium Vaticanum) (2) ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΑ. Στους παπύρους του Ηρακλείου (Herculaneum) μέρη του *Περί φύσεως* (αρχικά 37 βιβλ.) βιβλ. 2, 11-12, 14-15, 28, 32, 35, και μερικά μέρη από βιβλία άγνωστου αριθμού. Καλύτερα διατηρημένα είναι μέρη από το 11 (κοσμολογία), 14 (πολεμική ενάντια στην Πλατωνική θεωρία των στοιχείων), 28 (γλώσσα και επιστημολογία) και Arrighetti 34 (αιτίες της ανθρώπινης δράσης). Πολλά αποσπάσματα από άλλα έργα σώζονται· τίτλοι μερικών έργων στο Διογ. Λαέρτ. 10.26-8

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. P. de Lacy, *C.W.* 48 (1954/5) 169-77 (για τα έτη 1937-54)· W. Schmid, *RAC* V (1961) 681-819· H. Steckel, *RE* suppl. XI (1968) 579-652· Rist (1972) κάτω από τις *Μελέτες* (1) παρακάτω, 177-82).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: H. Usener (Leipzig 1887: ανατύπ. Stuttgart 1966: με ευρεία επιλογή από τις δευτερεύουσες πηγές αλλά χωρίς τα αποσπάσματα από τους παπύρους του Herculaneum). *Επιστολές* και *Κύριαι δόξαι*: P. von der Mühll (BT, 1922)· H.S. Long, *Diogenis Laertii Vitae philosophorum* II (OCT, 1964). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕ-

ΔΙΟΓΕΝΗΣ ΑΠΟ ΤΑ ΟΙΝΟΑΝΔΑ

ΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ (όλες με μτφρ.): C. Bailey (Oxford 1926: εκτός των παπύρων)· E. Bignone (Bari 1930)· G. Arrighetti, 2η έκδ. (Torino 1973: με τα προηγουμένως δημοσιευθέντα από το Herculaneum)· C. Diano (Firenze 1974: με σχόλια αλλά χωρίς μτφρ. των ηθικών συγγραμμάτων, σχόλια και μτφρ. των αποσπασματικών *Επιστολών* πού σώζονται στο έργο *Πραγματείαι* του Φιλόδημου). *Επιστολή στον Ηρόδοτο*: J. και M. Bollack, H. Wismann (Paris 1971). *Επιστολή στον Μενοικέα* και *Κύριαι δόξαι:* J. Bollack (Paris 1975). *Επιστολή στον Πυθοκλή*: J. Bollack και A. Laks (Lille 1978). Ο *Βίος* στον Διογ. Λαέρτ. 10.1-34: A. Laks, *Cahiers de Philologie* I (Lille 1976) 1-118. *Ἀποσπάσματα.* A. Vogliano, *Epicuri et Epicureorum scripta in Herculanensibus papyris servata* (Berlin 1928)· W. Schmid, Ethica Epicurea. *Pap. Herc. 1251* (Leipzig 1939)· G. Arrighetti, 'Il libro "Sul Tempo" (PHerc. 1413)', *Cron Erc.* 2 (1972) 5-46· D. Sedley, 'Epicurus On nature book XXVIII', *Cron. Erc.* 3 (1973) 5-83· (για το βιβλ. 15) C. Millot, *Cron. Erc.* 7 (1979) 9-39.

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ: C. Bailey, *The Greek Atomists and Epicurus* (Oxford 1928)· N. W. De Witt, *Epicurus and his philosophy* (Minneapolis 1954)· J. M. Rist, *Epicurus. An introduction* (Cambridge 1972)· A.A. Long, *Hellenistic philosophy* (London 1974) 14-74. (2) ΠΙΟ ΕΙΔΙΚΕΥΜΕΝΕΣ (για κριτική συζήτηση της πρόσφατης δουλειάς και για μια συλλογή από ανακοινώσεις πάνω σε πολλές πλευρές των Επικουρείων βλ. *Actes du VIIIe Congrès Association Guillaume Budé* (Paris 1969): H. Widmann, *Beiträge zur Syntax Epikurs* (Stuttgart/Berlin 1935)· E. Bignone, *L'Aristotele perduto e la formazione filosofica di Epicuro,* 2 τόμοι (Firenze 1936)· P. de Lacy, 'The Epicurean analysis of language', *A.J.Ph.* 60 (1939) 85-92· A. J. Festugière, *Epicurus and his gods,* μτφρ. C. W. Chilton (Oxford 1955)· C. Brescia, *Ricerche sulla lingua e sullo stilo di Epicuro,* 2η έκδ. (Napoli 1962)· D. J. Furley, *Two studies in the Greek Atomists* (Princeton 1967)· A. A. Long, 'Aisthesis, prolepsis and linguistic theory in Epicurus', *B.I.C.S,* 18 (1971) 114-33· G. Arrighetti, 'L' opera "sulla natura" di Epicuro', *Cron. Erc.* 1 (1971) 90-111 και 5 (1975) 39-51· D. Sedley, 'The structure of Epicurus' On nature', *Cron. Erc.* 4 (1974) 89-92· του ίδιου, 'Epicurus and the mathematicians of Cyzicus', *Cron. Erc.* 6 (1976) 23-54· (εκδ.) J. Bollack και A. Laks, *Études sur l' Épicurisme antique, Cahiers de Philologie* 1 (Lille 1976)· M. Gigante, *Scetticismo e Epicureismo* (Napoli 1981).

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ: H. Usener, *Glossarium Epicureum,* εκδ. M. Gigante και W. Schmid (Roma 1977).

ΔΙΟΓΕΝΗΣ ΑΠΟ ΤΑ ΟΙΝΟΑΝΔΑ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 150/160 μ.Χ. στα Οινόανδα. Μπορεί να ανήκε σε μια από τις πρώτες Λύκιες οικογένειες, και υπηρέτησε ως Λυκιάρχης. Έστησε με δικά του έξοδα μεγάλη λίθινη επιγραφή, προς το τέλος της ζωής του, που ανέγραφε τις κύριες αρχές των Επικουρείων πρός όφελος των συμπολιτών του· βλ. *IGR* III 500 (*Denkschrift Akad. Wien* 45 (1897) 41 κε.), αν και αυτή δεν αναφέρεται σίγουρα στον Διογένη της επιγραφής. Πηγές: απ. 2. ii, vi· 50-3 Chilton.

ΦΙΛΟΔΗΜΟΣ

ΕΡΓΑ

Έκθεση για τη φιλοσοφία των Επικουρείων χαραγμένη σε πέτρα· αποσπάσματα ανακαλύφθηκαν για πρώτη φορά το 1884.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ: ΚΕΙΜΕΝΑ: C.W.Chilton (BT, 1967). ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ: J. William (Leipzig 1907)· A. Grilli (Milano 1960)· C. W. Chilton (London 1971: με μτφρ.). Νέα αποσπάσματα: M. F. Smith, *A.J.A.* 74 (1970) 51-62 και 75 (1971) 357-89· *C.Q.* 22 (1972 159-62· *J.H.S.* 92 (1972) 147-55· *Thirteen new fragments of Diogenes of Oenoanda, Denkschrift akad. Wien* 117 (1974)· *Hermathena* 118 (1974) 110-29· *A.S.* 28 (1978) 39-92 και 29 (1979) 69-89· *Prometheus* 8 (1982) 193-212· *Cahiers de Philologie* I (Lille 1976) 281-318· A. Laks και C. Millot, 'Réexamen de quelques fragments de D. sur l'âme, la connaissance et la fortune', *αυτ.* 321-57.

ΦΙΛΟΔΗΜΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε περίπου το 110 π.Χ. στα Γάδαρα. Σπούδασε υπό τον Επικούρειο Ζήνωνα τον Σιδώνιο στην Αθήνα. Ήλθε στην Ιταλία πριν από το 70 κι έγινε φίλος εκεί του L. Calpurnius Piso που πιθανόν ήταν ο ιδιοκτήτης της έπαυλης στο Ηράκλειο, η οποία ανακαλύφθηκε το 1750, όπου βρέθηκαν πολλοί απανθρακωμένοι πάπυροι. Αυτή μπορεί να ήταν η κατοικία του Φ. στα τελευταία χρόνια της ζωής του. Μαζί με τον Επικούρειο Σίρωνα, ο Φ. ήταν πιθανώς γνωστός στο Βιργίλιο και τον Οράτιο. Μερικοί ανίχνευσαν μέσα στο έργο του συμπάθεια για την Ελεύθερη Πολιτεία. Πέθανε γύρω στο 40/35 π.Χ. Πηγές: *Παλ. Ανθολ.* 5.112, 11.34, 41 και 44· W. Crönert, *Kolotes und Menedemos* (Leipzig 1906) 126-7, 163· Κικ. *Pis.* 68-72· Στράβ. 16 σ. 759C.

ΕΡΓΑ

(1) ΕΠΙΓΡΑΜΜΑΤΑ: *Η Παλατινή Ανθολογία* αποδίδει τριάντα πέντε στον Φ.· η *Πλανούδεια Ανθολογία* προσθέτει ένα ακόμη, παραλείπουσα ένδεκα της *Παλατινής* συλλογής. Δεν είναι όλα γνήσια· βλ. Gow-Page, *Garland* II 371. (2) ΠΕΖΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ: Σημαντικά αποσπάσματα από πολλά φιλοσοφικά έργα στους παπύρους του Herculaneum· μεταγραμμένα στο *Herculanensium voluminum quae supersunt, Collectio prior* (Napoli 1793-1855) και *Collectio altera* (Napoli 1862-76). Δεν είναι διαθέσιμα όλα αυτά τα κείμενα σε σύγχρονες εκδόσεις. Για καταλόγους των έργων και πρώιμη βιβλιογραφία βλ. D. Comparetti και G. De Petra, *La villa ercolanese dei Pisoni e la sua biblioteca* (Torino 1883)· W. Crönert, *Memoria Craeca Herculanensis* (Leipzig 1903).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: (1) ΕΠΙΓΡΑΜΜΑΤΑ: Gow-Page, *Garland.* (2) ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΑ ΠΕΖΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ: *Περί ρητορικής:* S. Sudhaus (Leipzig 1892-6). Βιβλ. 5: M. Ferrario, *Cron. Erc.* 10 (1980) 55-124. *Προς τους σοφιστάς:* F. Sbordone

(Napoli 1943). *Περί οργής*: C. Wilke (Leipzig 1914). *Περί ομιλίας*: F. Amoroso, *Cron. Erc.* 5 (1975) 63-76. *Περί οικονομίας*: C. Jensen (Leipzig 1906). *Περί κολακείας*: T. Gargiulo, *Cron. Erc.* 11 (1981) 103-28. *Περί παρρησίας*: A. Olivieri (Leipzig 1914). *Περί Θεών* Βιβλ. 1 και 3: H. Diels, *Abh. Preuss. Akad. Wiss.* 1915-16 (Berlin 1916-17). *Περί μουσικής:* J. Kemke (Leipzig 1884). Βιβλ. 1: G. M. Rispoli στον Sbordone I παρακάτω και στο *Cron. Erc.* 4 (1974) 57-87. *Περί ποιημάτων:* (εκδ.) F. Sbordone, *Ricerche sui papiri ercolanesi*, 2 τόμοι (Napoli 1969-76: με ιταλική μτφρ.)· J. Heidmann, *Cron. Erc.* 1 (1971) 90-111. Βιβλ. 2: A. Hausrath, *Jahrb. für class. Philol.* συμπλ XVII (Leipzig 1890). Βιβλ. 5: C. Jensen (Berlin 1923: με γερμανική μτφρ.). *Περί προνοίας(;)*: M. Ferrario, *Cron. Erc.* 2 (1972) 67-94. *Περί σημείων και σημειώσεων:* P. και E. de Lacy, *Philodemus: On methods of inference* (Philadelphia 1941: με μτφρ.). *Περί του καθ' Όμηρον αγαθού βασιλέως*: A. Olivieri (Leipzig 1909). *Περί κακιών*: C. Jensen (Leipzig 1911). Άλλα αποσπασματικά έργα στον A. Vogliano, *Epicuri et Epicureorum scripta in Herculanensibus papyris servata* (Berlin 1928)· M. Gigante, *Ricerche filodemee* (Napoli 1969).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ: A. Rostagni, *Scritti minori* I (Torino 1955) 356-446· C. O. Brink, *Horace on poetry, Prolegomena to the literary Epistles* (Cambridge 1963) 48-74· G.M.A. Grube, *The Greek and Roman critics* (London 1965) 193-206. (2) ΑΛΛΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ: R. Philippson, *RE* XIX. 2 (1938) 2444-82· O. Murray, 'Philodemus on the good King according to Homer', *J.R.S.* 55 (1965) 161-82· A. Henrichs, 'Towards a new edition of Philodemus' treatise on poetry', *G.R.B.S.* 13 (1972) 69-98· του ίδιου, 'Die Kritik der stoischen Theologie in PHerc. 1428', *Cron.Erc.* 4 (1974) 5-32· του ίδιου, '*De pietate* als mythographische Quelle, *Cron. Erc.* 5 (1975) 5-38· M. Gigante, '"Philosophia medicans" in Filodemo', *Cron. Erc.* 5 (1975) 53-62· T. Dorandi, 'L' Omero di Filodemo', *Cron. Erc.* 8 (1978) 38-51.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΛΕΞΕΩΝ: C. J. Vooys και D. A. Krevelen (Purmerand, Amsterdam 1934-41).

Η ΣΤΟΑ ΚΑΙ ΟΙ ΣΤΩΙΚΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

ΓΕΝΙΚΑ ΕΡΓΑ (βλ. επίσης σ. 1018-9)

Δεν σώζεται κανένα πλήρες βιβλίο στωικού που έγραψε πριν από την χριστιανική περίοδο. Μαρτυρίες για τους Στωικούς αρχίζοντας από τον Ζήνωνα από το Κίτιο μέχρι τον Βόηθο από την Σιδώνα (2ος αι. μ.Χ.) στο *SVF*= H. von Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta*, 4 τόμοι (Leipzig 1903-24: ανατύπ. Stuttgart 1964). Το έργο των Στωικών από αυτή την περίοδο και έπειτα συζητείται στα ακόλουθα:

Arnold, E. V. *Roman Stoicism* (Cambridge 1911).
Edelstein, L., *The meaning of Stoicism* (Cambridge, Mass. 1966)
Hicks, R. D., *Stoic and Epicurean* (New York 1910)
Long, A. A. (εκδ.), *Problems in Stoicism* (London 1971)
του ίδιου, *Hellenistic philosophy* (London 1974)
Pohlenz, M., *Die Stoa*, 3η έκδ. (Göttingen 1964)
Rist, J. M., *Stoic philosophy* (Cambridge 1969)
του ίδιου (εκδ.), *The Stoics* (Berkeley/Los Angeles 1978)
Sambursky, S., *The physics of the Stoics* (London 1959)

Sandbach, F. H., *The Stoics* (London 1975)
Schofield, M., Burnyeat, M., Barnes, J. (εκδ.), *Doubt and dogmatism* (Oxford 1980)
Watson, G., *The Stoic Theory of Knowledge* (Belfast 1966)
Zeller, E., *Die Philosophie der Griechen* III I, 4η έκδ. αναθ. από τον E. Wellmann (Leipzig 1909)

ΖΗΝΩΝ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στα 332 π.Χ. στο Κίτιο της Κύπρου. Γύρω στο 311 ήρθε στην Αθήνα, σαν έμπορος ίσως, όπως ο πατέρας του. Σπούδασε κοντά σε κυνικούς, μεγαρικούς και πλατωνικούς φιλοσόφους. Άρχισε να διδάσκει ανεξάρτητα στην Ποικίλη Στοά το 300 περίπου. Αρνήθηκε προσφορά του δικαιώματος του Αθηναίου πολίτη. Τιμήθηκε από τούς Αθηναίους με χρυσό στεφάνι, τύμβο και επιγραφή που στήθηκαν στην Ακαδημία και στο Λύκειο. Πέθανε γύρω στα 261 π.Χ. Πηγές: Διογ. Λαέρτ. 7.1-34 (Βίος και συγγράματα), 38-160 (φιλοσοφία, συμπεριλαμβάνοντας πολλά από τους επόμενους Στωικούς)· άλλες πηγές στο *SVF* 1 9-44.

ΕΡΓΑ

Είκοσι τίτλοι καταγράφονται στον Διογ. Λαέρτ. 7.4. Πολύ λίγα γνήσια αποσπάσματα σώζονται. Τα θέματα εκτός από φιλοσοφία περιλαμβάνουν 'λέξη', 'προβλήματα Ομηρικά', 'ποιητική ακρόαση' και 'τέχνη (ρητορική)'. Το πιο γνωστό του έργο ήταν και το πρώτο του, η *Πολιτεία*, έντονα επηρεασμένο από τις θεωρίες των Κυνικών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: *SVF* I 45-332. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: A. C. Pearson, *The fragments of Zeno and Cleanthes* (London 1891).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (βλ. την περιεκτική διαπραγμάτευση και την βιβλιογρ. του K. von Fritz, *RE* συμπλ. XA (1972) 83-126). C. O. Brink, 'Theophrastus and Zeno on nature and moral theory', *Phronesis* I (1955) 123-45· H. C. Baldry, 'Zeno's ideal state', *J.H.S.* 79 (1959) 3-15· A. Graeser, *Zenon von Kition, Positionen und Probleme* (Berlin/New York 1975).

ΚΛΕΑΝΘΗΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 332 π.Χ. στην Άσσο, κοντά στην αρχαία Τροία. Ήρθε νέος στην Αθήνα και έγινε οπαδός του Ζήνωνα, τον οποίο διαδέχτηκε γύρω στα 261 ως διευθυντής της Στοάς. Πέθανε το 232 π.Χ. Πηγές: Διογ. Λαέρτ. 7.168-76 και άλλες στο *SVF* I 464-80.

ΕΡΓΑ

Στον Διογ. Λαέρτ. 7.174-5 καταγράφονται πενήντα τίτλοι, ηθικά θέματα κυρίως αλλά συμπε-

ριλαμβάνοντας και 'δύο βιβλία για την φυσική φιλοσοφία του Ζήνωνα', 'τέσσερις εκθέσεις της διδασκαλίας του Ηράκλειτου' και έργα για την λογική. Μεγάλο μέρος του υλικού που σώζεται πραγματεύεται φυσική και θεολογία. Ο Κλεάνθης διάνθησε μερικά από τα πεζά γραπτά του με έμμετρο λόγο. Τα ποιήματά του που σώζονται είναι σε εξαμέτρους ή ιαμβικούς τριμέτρους· το πιο σημαντικό, ο *Ύμνος στον Δία* είναι σε 35 εξαμέτρους. Τέσσερις ιαμβικοί στίχοι (*SVF* I 570) αποτελούν ένα διάλογο ανάμεσα στη Λογική και το Πάθος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: *SVF* I 483-619. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: A.C. Pearson, *The fragments of Zeno and Cleanthes* (London 1891).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) *Ύμνος στον Δία.* E. Neustadt, *Hermes* 66 (1931) 387-401· G. Zuntz, *H.S.C.Ph.* 63 (1958) 289-308· M. Marcovich, *Hermes* 94 (1966) 245-50· M. Dragona-Monachou, Philosophia I (1971) 339-78· Meerwaldt στο (2) παρακάτω. (2) Άλλες. G. Verbeke, *Kleanthes von Assos* (Bruxelles 1949)· J. Meerwaldt, 'Cleanthea I', *Mnemosyne* 4 (1951) 40-69 και 'Cleanthea II', αυτ. 5 (1952) 1-12· F. Solmsen, *Cleanthes or Posidonius? The basis of Stoic physics* (Amsterdam 1961)· A. A. Long, 'Heraclitus and Stoicism', *Philosophia* 5-6 (1976) 133-56.

ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στα 280 π.Χ. στους Σόλους της Κιλικίας. Με τον ερχομό του στην Αθήνα σπούδασε πρώτα με τον Αρκεσίλαο στην Ακαδημία και μετά έγινε οπαδός του Κλεάνθη, τον οποίο διαδέχτηκε σαν διευθυντής της Στοάς το 232. Πέθανε το 206 π.Χ. περίπου. Πηγές: Διογ. Λαέρτ. 7.179-202 και άλλες στο *SVF* II Ia-12, 19-34.

ΕΡΓΑ

Στον ημιτελή κατάλογο του Διογ. Λαέρτ. 7.189-202 υπήρχαν 161 τίτλοι, αλλά σώζονται μόνο παραπομπές από μεταγενέστερους συγγραφείς και μερικοί πάρα πολύ κατεστραμμένοι πάπυροι. Οι περισσότεροι σωζόμενοι τίτλοι αναφέρονται σε γραπτά σχετικά με την λογική. Πολλές πλευρές της φιλοσοφίας του Χρύσιππου μπορούν να αναπλαστούν κάπως αναλυτικά μέσα από την κριτική του Πλούταρχου και του Γαληνού.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: SVF II και III 1-768. Δεν υπάρχει καμιά σχολιασμένη έκδοση. Ο J. B. Gould, *The philosophy of Chrysippus* (Leiden 1970) μελετά μερικά από τα κείμενα.

ΜΕΛΕΤΕΣ: M. Pohlenz, 'Zenon und Chrysipp', *N.G.G.* phil.-hist. Kl. 2 (1938) 173-210· E. Bréhier, *Chrysippe et l'ancien stoïcisme,* 2η έκδ. (Paris 1951)· B. Mates, *Stoic logic* (Berkeley/Los Angeles 1953)· D. Babut, *Plutarque et le stoïcisme* (Paris 1969) ιδίως 32 κε.· M. Frede, *Die stoische Logik* (Göttingen 1974).

ΔΙΟΓΕΝΗΣ Ο ΒΑΒΥΛΩΝΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στα 240 π.Χ. στη γειτονική με την αρχαία Βαβυλώνα Σελεύκεια. Ήταν γνωστός στην αρχαιότητα ως ο 'Βαβυλώνιος'. Διαδέχτηκε τον Ζήνωνα από την Ταρσό σαν διευθυντής της Στοάς. Το 155 επισκέφθηκε ως πρέσβης την Ρώμη μαζί με τον Καρνεάδη και τον Κριτόλαο. Οι διαλέξεις του εκεί προκάλεσαν το ενδιαφέρον των Ρωμαίων για τον στωικισμό. Πέθανε γύρω στα 152 π.Χ. Οι πηγές στο *SVF* III 210-12.

ΕΡΓΑ

Διασώζονται κάποια αποσπάσματα από τα ακόλουθα: *Περί φωνής, Διαλεκτική τέχνη, Περί του της ψυχής ηγεμονικού, Περί Αθηνάς, Περί μαντείας, Περί Ευγενείας, Περί νόμων, Περί μουσικής, Περί ρητορικής.* Δεν σώζεται κανένας πλήρης κατάλογος τίτλων και μερικά αποσπάσματα ανήκουν σε βιβλία που δεν κατονομάζονται. Οι απόψεις του για την μουσική και την ρητορική είναι ανακτήσιμες κάπως αναλυτικά μέσω των σχετικών μ' αυτά τα θέματα, αποσπασματικών βιβλίων του Φιλόδημου, όπου ασκείται κριτική πάνω σε σχόλια του Διογένη. Βλ. A. J. Neubecker, *Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern. Eine Analyse von Philodems Schrift De musica* (Berlin 1956).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: *SVF* III 212-43.

ΜΕΛΕΤΕΣ: A. Bonhöffer, 'Die Telos Formel des Stoikers Diogenes', *Philologus* 67 (1908) 582-605· M. Pohlenz, *Die Stoa* I, 3η έκδ. (Göttingen 1964) 180-90· A. A. Long, 'Carneades and the Stoic Telos', *Phronesis* 12 (1967) 59-90· F. H. Sandbach, *The Stoics* (London 1975) 115-17.

ΠΑΝΑΙΤΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 185 π.Χ. στή Ρόδο γιος του Νικαγόρα. Σπούδασε κοντά στον Διογένη τον Βαβυλώνιο στην Αθήνα. Εκλέχθηκε από τους Ροδίτες της Λίνδου ιερέας του Ποσειδώνα Ιππίου το 149 περίπου. Πιθανόν λίγο αργότερα να ήρθε στην Ρόδο και να έγινε στενός φίλος του Σκιπίωνα Αφρικανού. Τον Σκιπίωνα συνόδεψε σε μια πρεσβεία στην Αίγυπτο το 140/39 και μέχρι το 129 ζούσε εναλλάξ στην Ρώμη και στην Αθήνα. Εκείνη την χρονιά διαδέχτηκε τον Αντίπατρο από την Ταρσό σαν διευθυντής της Στοάς. Πέθανε γύρω στο 109 π.Χ. Πηγές: Σούδα· *Stoic. index Herc.* στήλ. 55-77· άλλες πηγές στον van Straaten στα *Κείμενα* παρακάτω, 1-32.

ΠΟΣΕΙΔΩΝΙΟΣ

ΕΡΓΑ

Ουσιαστικά δεν σώζεται τίποτα από τα ίδια τα λόγια του Παναίτιου αλλά τα τρία βιβλία του *Περί του καθήκοντος* αποτέλεσαν την κύρια πηγή για το *De Officiis* 1-2 τοῦ Κικέρωνα (*Att.* 16.11.4, *Off.* 3.7-10). Έγραψε ακόμα *Περί προνοίας*, *Περί ευθυμίας*, *De magistratibus* (Κικ. *Leg.* 3.13-14), *Περί αιρέσεων* (= για τις φιλοσοφικές σχολές), *Περί Σωκράτους*. Δεν σώζεται κανένας πλήρης κατάλογος των έργων του. Στο *Stoic. Index Herc.* στηλ. 61 θεωρείται ως 'έντονα υπέρ του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη'.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: M. van Straaten, 3η έκδ. (Leiden 1962).

ΜΕΛΕΤΕΣ: B. N. Tatakis, *Panétius de Rhodes* (Paris 1931)· M. van Straaten, *Panétius, sa vie, ses écrits et sa doctrine avec une édition de ses fragments* (Amsterdam 1946)· M. Pohlenz, *RE* XVIII. 3 (1949) 418-40.

ΠΟΣΕΙΔΩΝΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στα 135 π.Χ. από ευκατάστατη οικογένεια στην Απάμεια της νότιας Συρίας. Μαθητής του Παναίτιου στην Αθήνα. Στη συνέχεια εγκαταστάθηκε στην Ρόδο όπου απέκτησε πολιτικά δικαιώματα και κατείχε το αξίωμα του *πρύτανη*. Υπηρέτησε σαν πρεσβευτής στην Ρώμη το 87/6 και σε κάποια περίοδο ταξίδεψε ευρύτατα σε όλο τό μεσογειακό χώρο. Στη Ρόδο τον επισκέφτηκαν ο Κικέρων και ο Πομπήιος. Πέθανε το 55 π.Χ. περίπου. Πηγές: Σούδα· Κικ.*Att.* 2.1.2, 14.11.4, *Tusc* 2.61· Στράβων 3 σ. 175C, 6 σ. 277C και (*πρύτανης*) 7 σ. 316C· Πλούτ. *Μάριος* 45.4 (πρεσβεία)· άλλες στο Τια-72 Edelstein-Kidd.

ΕΡΓΑ

Είναι γνωστοί τριάντα βέβαιοι τίτλοι (πλήρης κατάλογος στους Edelstein-Kidd στα *Κείμενα* παρακάτω, v-vi)· μόνο αποσπάσματα σώζονται. Το σημαντικό υλικό προέρχεται από την *Ιστορία* (52 βιβλ.) και από ένα έργο *Περί παθών* που παραθέτει και συζητά διεξοδικά ο Γαληνός στο 4 και 5 του *Περί των Ιπποκράτους και Πλάτωνος δογμάτων*. Τα γραπτά του Ποσειδώνιου καλύπτουν όλα τα παραδοσιακά θέματα της ελληνικής φιλοσοφίας και μεγάλο μέρος του επιστημονικού έργου του δίνεται από τον Στράβωνα σε αποσπάσματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: J. Bake (Leiden 1810)· L. Edelstein και I. G. Kidd, τομ. I (Cambridge 1972: ο τομ. II με ερμηνευτικά σχόλια του Kidd είναι υπό έκδοση)· W. Theiler (Berlin/New York 1982). Τα ιστορικά αποσπάσματα στο *FGrH* II 87.

ΜΕΛΕΤΕΣ: K. Reinhardt, *Poseidonios* (München 1921)· L. Edelstein, 'The philosophical

system of Posidonius', *A.J.Ph.* 57 (1936) 286-325· K. Reinhardt, *RE* XXII.1 (1953) 558-826· A. D. Nock, 'Posidonius', *J.R.S.* 49 (1959) 1-15· M. Laffranque, *Poseidonius d'Apamée* (Paris 1964)· H. Strasburger, 'Posidonius on problems of the Roman empire', *J.R.S.* 55 (1965) 40-53.

ΕΠΙΚΤΗΤΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 55 μ.Χ. στην Ιεράπολη της Φρυγίας· γιος δούλας. Ανήκε στον Επαφρόδιτο, απελεύθερο και γραμματέα του Νέρωνα από τον οποίο ελευθερώθηκε αργότερα. Παρακολούθησε διαλέξεις του Μουσώνιου Ρούφου στην Ρώμη και έγινε δικαιωματικά Στωικός φιλόσοφος. Εξορίστηκε, μαζί με άλλους φιλοσόφους από τον Δομιτιανό στα 92-3 περίπου και εγκαταστάθηκε στην Νικόπολη της Ηπείρου όπου συνέχισε να δίνει διαλέξεις και προσέλκυσε πολλούς οπαδούς. Σ' αυτούς περιλαμβάνεται και ο ιστορικός Αρριανός, που κατέγραψε τις ομιλίες που άκουσε. Πέθανε γύρω στα 120 μ.Χ. Πηγές: τα ίδια του τα έργα, ιδίως οι *Διατρ.* 1.7.32, 1.19.19, 2.6.20· Σούδα· Gell. 2.18.10 και 15.11.5 (απέλαση)· Macr. 1.11.45· άλλοι στον Schenkl στα *Κείμενα* παρακάτω, I xiv-xxiii

ΕΡΓΑ

Από τα οκτώ βιβλία των *Διατριβών* που δημοσίευσε ο Αρριανός σώζονται τα τέσσερα. Διασώζεται επίσης το *Εγχειρίδιον*, που περιλαμβάνει πενήντα τρία σύντομα αποσπάσματα που επέλεξε ο Αρριανός από τις *Διατριβές*· τα ερμηνευτικά σχόλια του Σιμπλίκιου σ' αυτό σώζονται, σε έκδ. του J. Schweighäuser (Leipzig 1800).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. W. A. Oldfather, *Contributions towards a bibliography of Epictetus* (Illinois 1927), συμπληρωματική έκδ. με ένα προκαταρκτικό κατάλογο των χφφ του Επίκτητου των W. H. Friedrich και C. U. Faye (Illinois 1952).)

ΚΕΙΜΕΝΑ: H. Schenkl, 2η έκδ. (BT, 1916)· W. A. Oldfather (Loeb, 1925-8)· J. Souilhé (Budé, 1943-65). Κείμενο, μτφρ. και ερμην. σχόλια των *Διατριβών* 3.22: M. Billerbeck, *Epiktet vom Kynismus* (Leiden 1978).

ΜΕΛΕΤΕΣ: A. Bonhöffer, *Epiktet und die Stoa* (Stuttgart 1890)· του ίδιου, *Die Ethik des Stoikers Epiktet* (Stuttgart 1894)· T. Colardeau, *Étude sur Épictète* (Paris 1903)· A. Bonhöffer, *Epiktet und des Neue Testament* (Giessen 1911)· F. Millar, 'Epictetus and the imperial court', *J.R.S.* 55 (1965) 140-8· T. Wirth, 'Arrians Errinerungen an Epiktet', *M.H.* 24 (1967) 149-89, 197-216· J. Xenakis, *Epictetus, philosopher-therapist* (The Hague 1969)· P. A. Brunt, 'From Epictetus to Arrian', *Athenaeum* 55 (1977) 19-48· P. A. Stadter, *Arrian of Nicomedia* (Chapel Hill 1980)· A. A. Long, 'Epictetus and Marcus Aurelius', στον (εκδ.) J. Luce, *Ancient writers* (New York 1982) 985-1002.

ΜΑΡΚΟΣ ΑΥΡΗΛΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε το 121 μ.Χ., γιος του Annius Verus. Ο Αντωνίνος Pius τον υιοθέτησε σαν διάδοχό του μαζί με τον L. Verus. Το 161 έγινε Ρωμαίος αυτοκράτορας. Κατά τα έτη 170-80 πέρασε τον περισσότερο καιρό υπερασπιζόμενος τα σύνορα του Δούναβη από τις βαρβαρικές εισβολές. Διδάχτηκε ρητορική από τον M. Cornelius Fronto, με τον οποίο αλληλογραφούσε στην μετέπειτα ζωή του. Πέθανε το 180 μ.Χ. Πηγές: οι *Επιστολές* του και οι *Σκέψεις* του· Δίων ο Κάσσιος βιβλ. 71-2· *Historia Augusta* 4.1.

ΕΡΓΑ

Σώζεται ένα γνήσιο έργο του στα Ελληνικά, δώδεκα βιβλία των *Σκέψεων* (*Τα εις εαυτόν*) (η διαίρεση σίγουρα έγινε ως τον 10ο αι.· βλ. Σούδα). Η πρωϊμότερη αναφορά σ' αυτό το έργο είναι του Θεμίστιου το 364 μ.Χ. (Λογ.6 σ.81c). Για την παράδοση του κειμένου βλ. Farquharson στις *Σχολιασμένες εκδόσεις* παρακάτω, I xiii-lxxiv. Σώζονται επίσης μερικές *Επιστολές*, στα Λατινικά, στην αποσπασματική αλληλογραφία του M. Cornelius Fronto που ανακαλύφθηκε στο Μιλάνο το 1815 από τον Καρδινάλιο Mai.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. Klein (1971) στις *Μελέτες* παρακάτω.)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: *Τα εις εαυτόν:* H. Schenkl (BT, 1913)· C. R. Haines (Loeb, 1916)· A. L. Trannoy, 2η έκδ., με πρόλογο του A. Puech (Budé, 1953)· W. Theiler (Zürich 1951: με γερμανική μτφρ.). *Επιστολές:* C. R. Haines (Loeb, 1919-20). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: *Τα εις εαυτόν*: A.S.L. Farquharson, 2 τόμοι (Oxford 1944: με μτφρ.).

ΜΕΛΕΤΕΣ: G. C. Thomes, *Per la critica di Marco Aurelio* (Torino 1955)· A. Birley, *Marcus Aurelius* (London 1966)· (εκδ.) R. Klein, *Marc Aurel,* Wege der Forschung DL (Darmstadt 1971)· P. A. Brunt, 'Marcus Aurelius in his *Meditations*', *J.R.S.* 64 (1974) 1-20· A. A. Long, 'Epictetus and Marcus Aurelius', στον (εκδ.) J. Luce, *Ancient Writers* (New York 1982) 985-1002.

ΣΕΞΤΟΣ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ

ΣΚΕΠΤΙΚΟΙ, ΚΥΝΙΚΟΙ ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ ΦΙΛΟΣΟΦΟΙ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ

(Για τα *Γενικά έργα* βλ. σ. 1018-9)

ΣΕΞΤΟΣ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε μάλλον στο δεύτερο μισό του 2ου αι. μ.Χ. (όμως ο F. Kudlien, *Rh.M.* 106 (1963) 251-4 προτείνει μια πρωιμότερη χρονολογία), ίσως στη Χαιρώνεια. Διδάχθηκε από κάποιον Ηρόδοτο, που ίσως ταυτίζεται με ένα γιατρό που ζούσε στην Ρώμη (Γαλ. 13.788, 801, 8.751 Kühn), όπου ίσως έζησε και ο ίδιος ο Σέξτος Εμπειρικός για κάποιο διάστημα. Ήταν σίγουρα γιατρός (*Πυρρ.* 2. 238, *Πρός μαθ.* 1.260), αλλά η ιδιότητά του ως μέλους της εμπειρικής ιατρικής σχολής βασίζεται σε εξωτερική μαρτυρία (Διογ. Λαέρτ. 9.117· Γαλ. 14.683 Kühn). Άλλες πηγές: Σούδα στο λ. 'Σέξτος από την Χαιρώνεια'· Διογ. Λαέρτ. 9.116-17.

ΕΡΓΑ

(1) ΣΩΖΟΜΕΝΑ: *Πυρρώνειοι υποτυπώσεις* σε τρία βιβλία: Το πρώτο βιβλίο παρουσιάζει επιχειρήματα υπέρ του σκεπτικισμού, τα βιβλία 2-3 μια συνοπτική κριτική των δογματικών φιλοσόφων. *Προς μαθηματικούς* σε έξι βιβλία: το 1ο εναντιον των γραμματικών, το 2ο εναντίον των ρητόρων, το 3ο εναντίον των γεωμετρών, το 4ο κατά των αριθμητικών, το 5ο κατά των αστρολόγων, το 6ο κατά των μουσικών. Πέντε ακόμα βιβλία εναντίον των φιλοσόφων, που γενικά τιτλοφορούνται *Προς δογματικούς* βιβλ. 7-11: 7-8 κατά των λογικών, 9-10 κατά των φυσικών, 11 κατά των ηθικολόγων. Μεγάλο μέρος της σειράς *Προς δογματικούς* φαίνεται πως είναι μια πιο λεπτομερής πραγμάτευση υλικού που παρουσιάζεται στο *Πυρρώνειοι υποτυπώσεις* 2-3. (2) ΧΑΜΕΝΑ: *Ιατρικά υπομνήματα* (*Προς μαθ.* 7.202) και ένα έργο *Περί ψυχής* (*Προς μαθ.* 6.55, 10.284). Για άλλα πιθανόν χαμένα έργα βλ. Brochard (1887) στις *Μελέτες* (1) παρακάτω, 319-20.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: H. Mutschmann, J. Mau, K. Janáček (BT, 1912-62)· R. G. Bury (Loeb 1933-49).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΓΕΝΙΚΕΣ: V. Brochard, *Les sceptiques grecs*, 2η έκδ. (Paris 1887)· M. Patrick, *Sextus Empiricus and Greek Scepticism* (Cambridge 1899)· C. L. Stough, *Greek Scepticism* (Berkeley/Los Angeles 1969)· M. dal Pra, *Lo Scetticismo greco* II, 2η έκδ. (Roma/Bari 1975). (2) ΠΙΟ ΕΙΔΙΚΕΥΜΕΝΕΣ: W. Heintz, *Studien zu Sextus Empiricus* (Halle 1932)· K. Janáček, *Prolegomena to Sextus Empiricus* (Olomouc 1948)· J. Blomquist, 'Textkritisches zu Sextus Empiricus', *Eranos* 66 (1968) 73-100 και 69 (1971) 12-24· K. Janáček, *Sextus*

Empiricus' sceptical methods (Praha 1972)· A. A. Long, 'Sextus Empiricus on the criterion of truth', *B.I.C.S.* 25 (1978) 35-49.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΛΕΞΕΩΝ: Janáček στις εκδ. BT IV.

ΤΙΜΩΝ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 320 π.Χ. στον Φλειούντα γιός του Τιμάρχου. Αφού δούλεψε σαν χορευτής έγινε οπαδός πρώτα του Στίλπωνα του Μεγαρέα και μετά του Πύρρωνα από την Ήλιδα. Πέρασε κάποια περίοδο σαν σοφιστής στην Χαλκηδόνα όπου κέρδισε αρκετά χρήματα ώστε να συντηρήσει τον εαυτό του στην Αθήνα γύρω στο 275. Γνωρίστηκε προσωπικά με τον Αντίγονο Γονατά, τον Πτολεμαίο Φιλάδελφο και τους Αλεξανδρινούς ποιητές. Πέθανε γύρω στο 230 π.Χ. Πηγές: Διογ. Λαέρτ. 9.109-15· Σούδα· Αριστοκλής στον Ευσέβιο, *Ευαγγελ. προπαρ.* 14.18, 1-30.

ΕΡΓΑ

(1) ΠΟΙΗΣΗ: Τα αποσπάσματα που σώζονται ανήκουν κυρίως στους *Σίλλους* του (απ. 1-66 Diels), σε εξαμέτρους. Διασώζονται επίσης λίγοι ελεγειακοί στίχοι από τους *Ινδαλμούς* (*Απεικονίσματα*) (απ. 67-70 Diels). Ο Τίμων υποτίθεται πως έγραψε ακόμα έπη, εξήντα τραγωδίες; σατυρικά δράματα, τριάντα κωμωδίες και το *Κίναιδοι* (πορνογραφικά ποιήματα). (2) ΠΕΖΑ: *Προς τους φυσικούς* (απ. 75-6 Diels), *Περί αισθήσεων*, *Πύθων*, μια συνομιλία μεταξύ του Πύρρωνα και του Τίμωνα, σ' ένα ταξίδι στους Δελφούς (απ. 77-81) Diels), *Αρκεσιλάου περίδειπνον* (απ. 73 Diels).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: C. Wachsmuth, *Sillographorum Graecorum reliquiae* (Leipzig 1885) 89-187· *PPF* 173-206.

ΜΕΛΕΤΕΣ: Wachsmuth (παραπάνω) 8-50· V. Brochard, *Les sceptiques grecs*, 2η έκδ. (Paris 1887) 79-91· W. Nestle, *RE* VIA. 2 (1937) 1301-3· M. dal Pra, *Lo Scetticismo greco* I, 2η έκδ. (Roma/Bari 1975) 83-111· A. A. Long, 'Timon of Phlius: Pyrrhonist and satirist', *P.C.Ph.S.* 204 (1978) 68-91.

ΚΡΑΤΗΣ Ο ΘΗΒΑΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 365 π.Χ. στη Θήβα, γιος του Ασκώνδα. Σε νεαρή ηλικία πήγε στην Αθήνα και έγινε κυνικός φιλόσοφος υπό την επιρροή του Διογένη από την Σινώπη. Υποτίθεται ότι απαρνήθηκε τα πλούτη και του παραχωρήθηκε ελεύθερη είσοδος σε κάθε αθηναϊκό σπίτι (Διογ. Λαέρτ. 6. 87-8· Απουλήιος, *De mag.* 22, *Flor.* 2.14). Γνωρίστηκε προσωπικά με τον Δημήτριο τον Φαληρέα και τον Ζήνωνα από το Κίτιο, που έγραψε ένα χαμένο βιβλίο *Απομνη-*

μονευμάτων του Κράτητα (Διογ. Λαέρτ. 7.4). Πέθανε γύρω στο 285 π.Χ. Πηγές: Διογ. Λαέρτ. 6. 85-93· Τέλης σ. 28.5, 35.4, 38.3 Hense· Σούδα· Ιουλιανός, *Λόγ.* 6 (πιθανόν να βασίζεται σε ένα χαμένο βίο του Πλουτάρχου).

ΕΡΓΑ

(1) ΠΟΙΗΣΗ: *Παίγνια* σε ελεγειακούς στίχους, *Παρωδίες* επών, σχετικές με την σύγχρονή του ζωή και τραγωδίες· αυτά τα είδη παρουσιάζονται στα λίγα αποσπάσματα που σώζονται, τα οποία συμπεριλαμβάνουν επίσης και μερικούς εξάμετρους στίχους για την Πέρα, μια ουτοπική πόλη των Κυνικών. (2) ΠΕΖΑ: φιλοσοφικές *Επιστολές* (κανένα γνήσιο δείγμα δεν σώζεται) σε πλατωνικό ύφος (Διογ. Λαέρτ. 6. 98).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: C. Wachsmuth, *Sillographorum graecorum reliquiae* (Leipzig 1885) 192-200· *PPF* 207-23· Diehl I, 3η έκδ. (1958) 120-6.

ΜΕΛΕΤΕΣ: G.A.Gerhard, *Phoinix von Kolophon* (Leipzig 1909)· D.R.Dudley, *A history of Cynicism* (Cambridge 1937) 42-53· R. Höistad, *Cynic hero and cynic King* (Uppsala 1948).

ΚΕΡΚΙΔΑΣ

(Βλ. σ. 1043)

ΒΙΩΝ ΒΟΡΥΣΘΕΝΙΤΗΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 335 π.Χ. στον Βορυσθένη (Ολβία), γιος ενός απελεύθερου και μιας πρώην πόρνης. Η οικογένειά του έπεσε στη σκλαβιά εξαιτίας μιας απάτης που διέπραξε ο πατέρας του. Ο Βίων ανατράφηκε από ένα ρήτορα και κληρονόμησε την περιουσία του. Ήλθε στην Αθήνα και συνδέθηκε με διάφορους φιλοσόφους, ιδίως με τον Κράτητα τον Κυνικό. Ταξίδεψε πολύ στον ελληνικό χώρο δίνοντας διαλέξεις σε ζωηρό ύφος πάνω σε κυνικά θέματα. Είχε σαν προστάτη τον Αντίγονο Γονατά στην Πέλλα. Πέθανε το 246 π.Χ. περίπου. Πηγές: Διογ. Λαέρτ. 4.46-57.

ΕΡΓΑ

Διατριβές πάνω σε κυνικά ηθικά θέματα και για την ομηρική παρωδία (Διογ. Λαέρτ. 4. 52 για δύο εξαμέτρους). Λίγα πράγματα σώζονται με δικά του λόγια, είναι όμως η κυριότερη πηγή μας για τις *Διατριβές* του Τέλητα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: C. Wachsmuth, *Sillographorum Graecorum reliquiae* (Leipzig 1885) 73-7, 201-2· O. Hense, *Teletis reliquiae,* 2η εκδ. (Tübingen 1909). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: J. F. Kindstrand (Uppsala 1976).

ΤΕΛΗΣ

ΜΕΛΕΤΕΣ: R. Heinze, *De Horatio Bionis imitatore* (Bonn 1889)· H. von Arnim, *RE* III. I (1897) 483-5· D. R. Dudley, *A History of Cynicism* London 1937) 62-9.

ΤΕΛΗΣ

ΒΙΟΣ

Έζησε πιθανώς στα μέσα του 3ου αι. π.Χ.

ΕΡΓΑ

Κυνικές *Διατριβές*. Επτά σώζονται στο *Ανθολόγιο* του Στοβαίου, μέσω μιας επιτομής που έκανε κάποιος Θεόδωρος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Der Kynische Prediger Teles* (Berlin 1881)· O. Hense, *Teletis reliquiae*, 2η έκδ. (Tübingen 1909).

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ: W. Capelle, *Epiktet, Teles und Musonius* (Zürich 1948)· L. Paquet, *Les Cyniques grecs* (Ottawa 1975).

ΜΕΝΙΠΠΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε σκλάβος στα Γάδαρα στις αρχές του 3ου αι. π.Χ. Απέκτησε αρκετά πλούτη ώστε να του παραχωρηθεί το δικαίωμα του Θηβαίου πολίτη. Έγινε κυνικός φιλόσοφος, μάλλον υπό την επιρροή του Μητροκλή από την Μαρώνεια. Υποτίθεται ότι εργάστηκε σαν δανειστής χρημάτων και ότι αυτοκτόνησε. Πηγές: Διογ. Λαέρτ. 6. 95, 99-101.

ΕΡΓΑ

Ο Διογ. Λαέρτ. καταγράφει έξι τίτλους και ακόμα αναφέρεται σε αμφιβολίες για την γνησιότητά τους. Άλλοι τίτλοι υπάρχουν στον Αθήναιο 14.629f (*Συμπόσιον*), 14.664e (*Αρκεσίλαος*) και στον Διογ. Λαέρτ. 6.29 (*Διογένους Πράσις*). Ένα από τα δύο αποσπάσματα που σώζονται (Αθήν. 1.32e) αποτελεί μέρος ενός προφανώς γνησίου εξάμετρου στίχου. Είναι αδύνατο να προσδιοριστεί επακριβώς η οφειλή του Λουκιανού στον Μένιππο· βλ. *Νεκρικοί διάλογοι* 1.1, 10.11, *Δις κατηγορούμενος* 33, *Μένιππος* 1, *Ικαρομένιππος* 15-16, *Αλιεύς* 26.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: C. Wachsmuth, *Sillographorum Graecorum reliquiae* (Leipzig 1885) 78-85.

ΜΕΛΕΤΕΣ: D. R. Dudley, *A history of Cynicism* (London 1937) 69-74· D. McCarthy, 'Lucian and Menippus', *Y.Cl.S.* 4(1954) 1-55· R. Helm, *Lucian und Menipp*, 2η έκδ. (Hildes-

heim 1967)· L. Giangrande, *The use of spoudaiogeloion in Greek and Roman literature* (The Hague/Paris 1972).

ΦΙΛΩΝ Ο ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΝΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 30 π.Χ. από Ιουδαίους γονείς στην Αλεξάνδρεια. Αντιπροσώπευσε την εκεί ιουδαϊκή κοινότητα σε μια πρεσβεία στην Ρώμη το 39 μ.Χ. Πέθανε γύρω στα 45 μ.Χ. Πηγές: Φίλων, *Εις Φλάκκον* και *Περί της πρεσβείας προς Γάιον*.

ΕΡΓΑ

Η πλειονότητα των έργων που σώζονται τιτλοφορούνται ξεχωριστά όμως σχηματίζουν μέρη των τριών μεγάλων έργων για την *Πεντάτευχο*. (1) Το *Ζητήματα και λύσεις* (βλ. Ευσέβιος, *Ευαγγελ. προπαρ.* 7.13) είναι σε μεγάλο βαθμό αποσπασματικό όμως τέσσερα βιβλία για την Γένεση και την Έξοδο υπάρχουν σε αρμενική μετάφραση. (2) *Νόμων ιερών αλληγορίαι*, μια ερμηνευτική έκδοση για την Γένεση 2-4, με το οποίο πρέπει να συσχετιστούν άλλα έργα για επόμενα χωρία της Γένεσης (π.χ. *Περί γεωργίας*, Γεν. 9.20 κε.). (3) Μια σειρά δοκιμίων όπου παρουσιάζεται ο Μωσαϊκός Νόμος, συμπεριλαμβανομένων των *Βίων* του Αβραάμ και του Ιωσήφ σαν υποδείγματα αρετής. (4) Μια ομάδα από διάφορα έργα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. H. L. Goodhart και E. R. Goodenough στον Goodenough, *The politics of Philo Judaeus* (New Haven 1938)· L. H. Feldman, *Scholarship on Philo and Josephus* 1937-62 (New York 1962).)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: L. Cohn, P. Wendland, S. Reiter (Berlin 1896-1930: με ευρετήριο του H. Leisegang)· F. H. Colson, G. H. Whitaker, R. Marcus (Loeb, 1929-62)· R. Arnaldez, J. Pouilloux και άλλοι (Paris 1961-). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: *Εις Φλάκκον*: R. Box (Oxford 1939). *Περί της πρεσβείας προς Γάϊον*: E. M. Smallwood, 2η έκδ. (Leiden 1970). *Αποσπάσματα*. J. R. Harris (Cambridge 1886).

ΜΕΛΕΤΕΣ: H. A. Wolfson, *Philo* 2 τόμοι (Cambridge, Mass. 1948)· E. Bréhier, *Les idées philosophiques et religieuses de Philon d' Alexandrie*, 2η έκδ. (Paris 1950)· E. R. Goodenough, *An introduction to Philo Judaeus*, 2η έκδ. (Oxford 1962)· I. Christiansen, *Die Technik der allegorischen Auslegungswissenschaft bei Philon von Alexandrien* (Tübingen 1969)· A. Maddalena, *Filone alessandrino* (Milano 1970)· S. Sandmel, *Philo of Alexandria: an introduction* (Oxford 1979).

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ: G. Mayer (Berlin/New York 1974).

ΠΛΩΤΙΝΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 205 μ.Χ. στην Αίγυπτο. Από το 232 περίπου ως το 243 σπούδασε κοντά στον Αμμώνιο Σακκά στην Αλεξάνδρεια. Το 243 ακολούθησε την εκστρατεία του Γορδιανού του Γ΄ εναντίον των Περσών με την ελπίδα να μάθει για την ανατολική σκέψη. Πήγε στη Ρώμη το 244 όπου έγινε ηγετική μορφή μιας ομάδας διανοουμένων που περιλάμβανε συγκλητικούς ανάμεσα στα μέλη της. Από το 253 άρχισε να γράφει μια σειρά από φιλοσοφικά δοκίμια. Λίγο πριν τον θάνατό του στα 270 μ.Χ. εγκατέλειψε τη Ρώμη και πήγε στην Καμπανία. Πηγές: Πορφύριος, *Βίος Πλωτίνου*· Σούδα· άλλες στον H.-R. Schwyzer, *RE* XXI (1951) 471 κε.

ΕΡΓΑ

Έξι ομάδες από εννιά δοκίμια (*Εννεάδες*) που εκδόθηκε και δημοσιεύθηκε από τον Πορφύριο γύρω στο 301-5. Μια άλλη έκδοση του έργου του Πλωτίνου από έναν άλλο μαθητή του, τον Ευστόχιο, δεν διασώθηκε εκτός από λίγα ίχνη της (Schwyzer στον *Βίο* παραπάνω, 488-90).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Μέχρι το 1949 βλ. B. Mariën στην ιταλική μτφρ. του Πλωτίνου από τον V. Cilento III 2 (Bari 1949)· πβ. επίσης J. Trouillard, *La purification plotinienne* (Paris 1955)· Rist (1967) στις *Μελέτες* (3) παρακάτω, 270-5.)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: E. Bréhier (Budé, 1924-38)· P. Henry και H.-R. Schwyzer, μείζων έκδοση (Paris, Bruxelles και Leiden 1951-73), ελάσσων έκδοση (OCT, 1964-82)· A. H. Armstrong (Loeb, 1966-84: 1-5, τα 6-7 υπό έκδοση). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: R. Harder *και άλλοι*, 5 τόμοι σε 2 (Hamburg 1956-67).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΥΦΟΣ: Bréhier στα *Κείμενα* παραπάνω, I. xiv-xxxix· H.-R. Schwyzer *RE* XXI (1951) 512-30. (2) ΕΙΚΟΝΕΣ: E. Bréhier, *Études de philosophie antique* (Paris 1955) 292-307· R. Ferwerda, *La signification des images et des métaphores dans la pensée de Plotin* (Groningen 1965). (3) ΓΕΝΙΚΕΣ: W. R. Inge, *The philosophy of Plotinus*, 3η έκδ. (London 1929)· H.-R. Schwyzer *RE* XXI (1951) 471-592· E. R. Dodds, 'Tradition and personal achievement in the philosophy of Plotinus', *J.R.S.* 50 (1960) 1-7· M. de Gandillac, *La sagesse de Plotin*, 2η έκδ. (Paris 1966)· J. M. Rist, *Plotinus: the road to reality* (Cambridge 1967)· (εκδ.) A. H. Armstrong, *The Cambridge history of later Greek and early medieval philosophy* (Cambridge 1967) 195-263· H. J. Blumenthal, *Plotinus' psychology: his doctrines of the embodied soul* (The Hague 1971)· R. T. Wallis, *Neoplatonism* (London 1972)· G. O' Daly, *Plotinus' philosophy of self* (Shannon 1973).

Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑΣ

ΓΕΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

Bowersock, G. W., *Greek sophists in the Roman empire* (Oxford 1969)

του ίδιου (εκδ.), *Approaches to the second sophistic* (Pennsylvania 1974)

Bowie, E. L., 'Greek and their past in the Second Sophistic', *P.& P.* 46 (1970) 1-41 ανατυπ. στον (εκδ.) M.I. Finley, *Studies in ancient society* (Cambridge 1974) 166-209

του ίδιου, The importance of sophists', *Y.CL.S.* 27 (1982) 29-59

Flashar, H. (εκδ.), *Entretiens XXV: Le classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J.C.* (Fondation Hardt, Genève 1979).

Kennedy, G., 'The age of the sophists', στο *The art of rhetoric in the Roman world* (Princeton 1972) 553-613

Lesky 829-45, 'The Second Sophistic'

Palm, J., *Rom, Römertum und Imperium in der griechischen Literatur der Kaiserzeit* (Lund 1959)

Reardon, B. P., *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J.C.* (Paris 1971)

Sandbach, F. H., 'Atticism and the Second Sophistic movement', CAH XI 678-90

Schmid-Stählin II 2 688-828, 'Der neue oder zweite Sophistik'

ΣΤΡΑΒΩΝ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε γύρω στο 64 π.Χ.· από πλούσια και σημαντική οικογένεια της Αμάσειας του Πόντου. Νεαρός σπούδασε στη Νύσα κοντά στον Αριστόδημο. Πήγε στην Ρώμη πριν το 44 π.Χ.· το 35 π.Χ. είναι ακόμα εκεί, όμως φεύγει πριν από το 29 π.Χ., όταν σταματά στη Γυάρο κατά τον γυρισμό του στην πόλη. Συνόδεψε τον Αίλιο Γάλλο, έπαρχο της Αιγύπτου, γύρω στο 26-24 π.Χ. Αργότερα επιστρέφει στην Ιταλία, ίσως στη Νεάπολη. Πέθανε μετά το 24 μ.Χ. Πηγές: τα *Γεωγραφικά* (οι παραπομπές σύμφωνα με τη σελιδαρίθμηση του Casaubon) 10.477, 11.499, 12.557 (περιβάλλον βλ. *RE* IVA.I 76-7 για την ημερομηνία γέννησής του)· 14.650 (μελέτη)· 12.568, 6.273, 10.485 (Ρώμη)· 17. 804 κε. (Αίγυπτος· πβ. 2. 118)· 5. 246 (Νάπολη)· 17.828 (η τελευταία χρονολογήσιμη αναφορά· πβ. 17.576).

ΕΡΓΑ

(1) *Γεωγραφικά* (17 βιβλ.): για τον χρόνο και τον τόπο της συγγραφής βλ. *E. Pais, Ancient Italy* (Chicago 1908) 379-428· J.G.C. Anderson στο *Anatolian studies presented to Ramsay* (Manchester 1923) 1-23. (2) Τα χαμένα *Ιστορικά υπομνήματα* σε σαράντα επτά βιβλία· όλα, εκτός από τα τέσσερα πρώτα, πραγματεύονταν την 'μετά Πολύβιον' ιστορία (*Γεωγρ.* 11.515)· αποσπάσματα στο *FGrH* IIA 91.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΑΛΙΚΑΡΝΑΣΣΕΥΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. Diller (1975) στις *Μελέτες παρακάτω*, 167-79.)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: G. Kramer (Berlin 1844)· A. Meineke (Berlin 1852)· H. L. Jones (Loeb, 1917-32)· G. Aujac και F. Lasserre (Budé, 1966-: 1-12 μόνο). Βιβλ. 1-4: W. Aly (Bonn 1968-72). Βιβλ. 1-6: F. Sbordone (Roma 1963-70. Παλίμψηστο από μέρη των *Γεωγρ.*: W. Aly (Roma 1956).

ΜΕΛΕΤΕΣ: M. Dubois, Examen de la Géographie de Strabon (Paris 1891)· W. Aly, *Untersuchungen über Text, Aufbau und Quellen der Geographica: Strabonis Geographica IV* (Bonn 1957)· A. Diller, *The textual tradition of Strabo's Geography* (Amsterdam 1975)· R. Baladié, *Le Péloponnèse de Strabon* (Paris 1980).

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΑΛΙΚΑΡΝΑΣΣΕΑΣ

ΒΙΟΣ

Οι ημερομηνίες της γέννησης και του θανάτου του είναι άγνωστες. Πήγε στην Ιταλία το 30 π.Χ. και ήταν είκοσι δύο χρόνια στη Ρώμη όταν έγραψε τον πρόλογο στη *Ρωμ. αρχ.* Δάσκαλος των Λατινικών και συνδεδεμένος με επιφανείς Ρωμαίους. Αναφέρεται από τον Στράβωνα (14 σ. 656C) σαν σύγχρονός του ιστορικός. Πηγές: *Ρωμ. αρχ.* 1.7-8, Φωτ. *Βιβλ. Κώδ.* 83, Σούδα.

ΕΡΓΑ

(1) *Ρωμαϊκή αρχαιολογία*, ιστορία που φτάνει μέχρι την έκρηξη του πρώτου Καρχηδονιακού πολέμου, σε είκοσι βιβλία· σώζονται μόλις κάτι παραπάνω από τα δέκα πρώτα βιβλία. (2) Πραγματείες για τη ρητορική καί την λογοτεχνική κριτική. *Προς Αμμαίον* 2, *Προς Πομπήϊον Γέμινον*, *Περί μιμήσεως* 3 (Το μεγαλύτερο μέρος της χαμένο), *Περί των αρχαίων ρητόρων* (Λυσίας, Ισοκράτης, Ισαίος, Δημοσθένης), *Περί συνθέσεως ονομάτων*, *Περί της Δημοσθένους λέξεως*, *Περί Δεινάρχου*, *Περί Θουκυδίδου*. (3) Χαμένα. *Χρονικά* (*Ρωμ. αρχ.* 1.74, Κλήμ. Αλεξ. *Στρωμ* 1.21, 102, 1, Σούδα στο λ. 'Ευριπίδης') και σύντμηση της *Ρωμ. αρχ.* σε πέντε βιβλία (Φωτ. *Βιβλ. Κώδ.* 84, Στεφ. Βυζ. στο λ. 'Αρικία' και 'Κορίολλα').

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: C. Jacoby, H. Usener, L. Radermacher (BT, 1885-1929)· E. Cary, S. Usher (Loeb, 1937-). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: *Προς Αμμ.* και *Προς Πομπ.*:W. Rhys Roberts (Cambridge 1901: με μτφρ.) *Περί συνθ. ονομ.*: W. Rhys Roberts (Cambridge 1910: με μτφρ.). *Θουκ.*: W. R. Prichett (Berkeley 1975: με μτφρ.).

ΜΕΛΕΤΕΣ: S. F. Bonner, *The literary treatises of Dionysius: a study in the development of critical method* (Cambridge 1939)· E. Noè, 'Ricerche su Dionigi d' Alicarnasso', *Ricerche di Storiografia Antica* I (Pisa 1979) 21-116.

ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΡΙΤΙΚΟΙ

ΓΕΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

Grube, G.M.A., *The Greek and Roman critics* (Toronto 1965).
Russell, D.A. και Winterbottom, M., *Ancient literary criticism. The principal texts in new translations* (Oxford 1972: με σύντομες επισκοπήσεις και βιβλιογραφίες)
Russell, D. A., *Criticism in antiquity* (London 1981)
Spengel, L., *Rhetores Graeci* (BT, 1853-6)

ΛΟΓΓΙΝΟΣ

ΒΙΟΣ

Όνομα και ημερομηνίες άγνωστες. Ονομάζεται Λογγίνος από απόδοση χειρογράφου στον 'Διονύσιο Λογγίνο' και στον 'Διονύσιο ή Λογγίνο'· απίθανο όμως να είναι ο Κάσσιος Λογγίνος του 3ου αι. μ.Χ. Αναφέρεται στους αυγούστειους κριτικούς Καικίλιο και Θεόδωρο, και πιθανόν να έζησε τον 1ο αι. μ.Χ. όταν η συζήτηση για την παρακμή της λογοτεχνίας (44 μ.Χ.) ήταν μια κοινοτοπία (λ.χ. ο *Διάλογος* του Τακίτου). Ρήτορας, δάσκαλος ή σύντροφος του Ρωμαίου στον οποίο προσφωνείται, του Postumius Terentianus. Έλληνας (12-4), με πιθανούς ιουδαϊκούς δεσμούς (9.9).

ΕΡΓΑ

Περί ύψους (περίπου το ένα τρίτο χαμένο, έξι μεγάλα χάσματα). Χαμένα: *Περί Ξενοφώντος*, *Περί συνθέσεως λόγων* σε 2 βιβλ. (8.1, 39.1)· πβ. επίσης το υποσχεμένο *Περί παθών* (44.12) και τις παραπομπές 'αλλού' (9.2, 23.3).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: D.A. Russell (Oxford 1964).

ΜΕΛΕΤΕΣ: W.Bühler, *Beiträge zur Erklärung der Schrift vom Erhabenen* (Göttingen 1964).

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Οι ημερομηνίες και το πραγματικό του όνομα είναι άγνωστα· ονομάστηκε Δημήτριος από λανθασμένη απόδοση στον Δημήτριο τον Φαληρέα. Μεταγενέστερος του 275 περίπου π.Χ. Πιθανόν να είναι του 1ου αι. προ ή μετά Χριστόν. Είχε περιπατητικές προτιμήσεις.

ΕΡΜΟΓΕΝΗΣ

ΕΡΓΑ

Περί ερμηνείας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: L. Radermacher (BT, 1901: ανατυπ. 1966). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: W. Rhys Roberts (Cambridge 1902).

ΜΕΛΕΤΕΣ: Grube στις *Μεταφράσεις* παραπάνω, 3-56· D.M. Schenkeveld, *Studies in Demetrius on style* (Amsterdam 1964).

ΕΡΜΟΓΕΝΗΣ

ΒΙΟΣ

Γύρω στα 160-225 περίπου μ.Χ., από την Ταρσό· ένας νεαρός-θαύμα που θαύμαζε ο Μάρκος Αυρήλιος αλλά μέτριος ρήτορας όταν ενηλικιώθηκε· ρητοροδιδάσκαλος με επιρροή. Πηγές: Φιλόστρ. *Βίοι σοφ.* 2.7, Συριανός, Σούδα.

ΕΡΓΑ

Πραγματείες *Περί ιδεών* (2 βιβλ.) και *Περί στάσεων.* Χαμένα: σχολιασμένες εκδόσεις του Δημοσθένη, *Περί ευρέσεως,* Περί κοίλης Συρίας (2 βιβλ.). Νόθα: *Προγυμνάσματα, Περί ευρέσεως* (4 βιβλία). *Περί μεθόδου δεινότητος.*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: Spengel II 131-456· H. Rabe (BT, 1913)

ΜΕΛΕΤΕΣ: D. Hagedorn, *Zur Ideenlehre des Hermogenes* (Göttingen 1964).

ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ ΡΗΤΟΡΑΣ

ΒΙΟΣ

Από την Λαοδίκεια· ρητοροδιδάσκαλος, πιθανώς του 3ου αι. μ.Χ. και μεταγενέστερος του Μινουκιανού των μέσων του 3ου αι. Βλ. Σούδα.

ΕΡΓΑ

Σώζονται με το όνομά του δύο πραγματείες *Περί επιδεικτικών,* σχεδόν σίγουρα από διαφορετικό χέρι, η πρώτη ίσως από τον Μένανδρο. Χαμένα: σχολιασμένες εκδόσεις του Μινουκιανού, Ερμογένη, Αριστείδη και Δημοσθένη· πεζοί ύμνοι και πιθανώς αγορεύσεις. Ενδεχομένως να συμπίπτουν, τουλάχιστον εν μέρει, με τα προηγούμενα *Τέχνη, Μέθοδοι, Εγκώμια (P. Berol.* 21849).

ΠΟΙΗΤΙΚΕΣ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: Spengel III 329-446. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: D. A. Russel και N. G. Wilson (Oxford 1981: με μτφρ.).

ΜΕΛΕΤΕΣ: C. Bursian, *Der Rhetor Menandros und seine Schriften, A.B.A.W.* 16.3 (1882)· J. Soffel, *Die Regeln Menanders für die Leichenrede* (Meisenheim am Glan 1974).

ΠΟΙΗΤΙΚΕΣ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΓΕΝΙΚΗ: C. Cichorius, 'Römisches aus der griechischen Anthologie', *Römische Studien* (Stuttgart 1961) 294-375· H. Beckby, *Anthologia Graeca* (München 1964)· Gow-Page, *Garland.*

ΚΡΙΝΑΓΟΡΑΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: M. Rubensohn (Berlin 1888)· Gow-Page, *Garland* I 199-231, II 210-60. ΜΕΛΕΤΕΣ: C.Cichorius, *Rom und Mytilene* (Leipzig 1888)· G. W. Bowersock, 'Anth. Pal. VII 638 (Crinagoras)', *Hermes* 92 (1964) 255-6.

ΟΝΕΣΤΟΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: W. Peek, *Γέρας 'Αντωνίου Κεραμοπούλλου* (Αθήνα 1953) 609-34· Gow-Page, *Garland* I 268-79, II 301-9.
ΜΕΛΕΤΕΣ: C. P. Jones, 'The epigram of Honestus concerning a *Σεβαστή*', *H.S.C.Ph.* 74 (1970) 249-55.

ΛΟΥΚΙΛΛΙΟΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: H. Beckby, *Anthologia Graeca* III (München 1964) 550-751, 830-49· B. J. Rozema, *Lucillius the epigrammatist* (διδ. διατρ. Wisconsin 1971). ΜΕΛΕΤΕΣ: A. Linnenkugel, *De Lucillio Tarrhaeo* (Paderborn 1926: η ταύτιση του επιγραμματοποιού με τον γραμματικό από την Τάρρα (Κρήτης) δεν θα πρέπει να γίνει δεκτή)· A. Garzya, 'Lucillio', *G.I.F.* 8 (1955) 21-34· L. Robert, 'Les épigrammes satiriques de Lucillius sur les athlètes: parodie et réalités', *Entretiens* XIV: *L' épigramme grecque* (Fondation Hardt, Genève 1968) 181-291.

ΜΕΣΟΜΗΔΗΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: E. Heitsch, *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit* I (Göttingen 1964) 24-32. ΜΕΛΕΤΕΣ: K. Horna, 'Die Hymnen des Mesomedes', *S.A.W.W.* 207 (1928) 1-40· H. Husman, 'Zu Metrik und Rhythmik des Mesomedes', Hermes 38 (1955) 231-6.

ΣΤΡΑΤΩΝ: ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: H. Beckby, *Anthologia Graeca* IV (München 1964) 8-145, 515-27. ΜΕΛΕΤΕΣ: R. Aubreton, 'Le livre XII de l'Anthologie palatine: la Muse de Straton', *Byzantion* 39 (1969) 35-52· P. G. Maxwell-Stuart, 'Strato and the *Musa puerilis*', *Hermes* 100 (1972) 215-40· W. M. Clarke, 'The manuscript of Straton's *Musa puerilis*', *G.R.B.S.* 17 (1976) 371-84· του ίδιου, 'Problems in Straton's Παιδική Μοῦσα' *A.J.Ph.* 99 (1978) 433-41.

ΣΤΡΑΤΩΝ ΚΑΙ ΡΟΥΦΙΝΟΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: D. L.

Page, *The epigrams of Rufinus* (Cambridge 1978). ΜΕΛΕΤΕΣ: A. Cameron, 'Strato and Rufinus', *C.Q.* 32 (1982) 162-73· L. Robert, 'La date de l' épigrammatiste Rufinus. Philologie et réalité', *C.R.A.I.* 1982, 50-63.

ΟΙ ΔΥΟ ΟΠΠΙΑΝΟΙ

ΒΙΟΣ

Ο Οππιανός, συγγραφέας των *Αλιευτικών*, ήταν από την Κιλικία (*Αλ.* 3.7-8 και 206-9) και πιθανόν από την Κώρυκο (Σούδα στο λ. 'Οππιανός', *Κίλιξ ἀπὸ Κωρύκου πόλεως*· πβ. *Αλ.* 3.209). Τα *Αλιευτικά* απευθύνονταν σε ένα ρωμαίο αυτοκράτορα, έναν Αντωνίνο, και στον γιο του (1.3, 66, 78· 2. 41, 683· 4.4-5). Αυτοί πιθανόν να είναι ο Μάρκος Αυρήλιος και ο Κόμμοδος, ανάμεσα στα 176 και 180 μ.Χ. (πβ. Σούδα, *γεγονὼς ἐπὶ Μάρκου Ἀντωνίου βασιλέως*). Ο Αθήναιος 13b αναφέρει ότι ο Οππιανός ο Κιλίκιος, συγγραφέας των *Αλ.*, έζησε λίγο πριν την εποχή του. Ο συγγραφέας των *Κυνηγετικών* αφιέρωσε το ποίημά του στον αυτοκράτορα Καρακάλλα (*Κυν.* 1.3-4). Ήταν ένας ντόπιος κάτοικος της Απάμειας της Συρίας (*Κυν.* 2.127 και 157). Η Σούδα, ολοφάνερα λανθασμένα, αποδίδει και τα *Αλ.* και τα *Κυν.* στον Κιλίκιο Οππιανό. Οι *Βίοι* που επισυνάπτονται στα ποιήματα σε διάφορα χειρόγραφα μιλούν για έναν ποιητή με το όνομα Οππιανός, είτε από την Ανάζαρβο είτε από την Κώρυκο της Κιλικίας, ο οποίος εξορίστηκε από τον Σεπτίμιο Σεβήρο και επαναφέρθηκε στη Ρώμη από τον Καρακάλλα. Αν η ιστορία της εξορίας περιέχει κάποιο ίχνος αλήθειας (πράγμα απίθανο), πρέπει να αντικατοπτρίζει επεισόδια της ζωής του Σύρου ποιητή.

ΕΡΓΑ

Οππιανός από την Κιλικία: *Αλιευτικά* (5 βιβλ.). Ο Σύρος ποιητής που ονομάζεται Οππιανός: *Κυνηγετικά* (4 βιβλ.). Η Σούδα, που ταυτίζει τους δύο ποιητές, δηλώνει ότι ήταν επίσης ο συγγραφέας των *Ιξευτικών* σε δύο βιβλία. Δεν υπάρχει τέτοιο έργο παρά μονάχα μια πεζή παράφραση του Ευτέκνιου (*Ιξευτικά*). Η πατρότητα του χαμένου πρωτότυπου είναι αμφίβολη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: *Αλ.* και *Κυν.*: J. G. Schneider (Strasburg 1776 και Leipzig 1813). A. W. Mair (Loeb, 1928). *Κυν. P. Boudreaux (Paris 1908). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Κυν.* I: W. Schmitt (Münster 1969).

ΜΕΛΕΤΕΣ: H. Köchly, *Coniectanea in Appollonium et Oppianum* (Leipzig 1838) = (εκδ.) G. M. Thomas, G. Kinkel, E. Böckel, *Opuscula philologica: gesammelte kleine philologische Schriften* I (Leipzig 1881) 300-37· O. Schmidt, *De elocutione Oppiani Apameensis* (Leipzig 1866)· A. Ausfeld, *De Oppiano et scriptis sub eius nomine traditis* (Leipzig 1876)· G. Bürner, *Oppian und sein Lehrgedicht vom Fischfang* (Bamberg 1912)· O. Rebmann, *Die sprachlichen Neuerungen in der Kynegetika Oppians von Apamea* (Basel 1918)· M.L. West, 'On Nicander, Oppian, and Quintus of Smyrna', *C.Q.* 13 (1963) 57-62· A. W. James, 'The Honey on the Cup in Oppian and others', *P.C.Ph.S.* 12 (1966) 24-6. A.S.F. Gow, 'On the Halieutica of Oppian', *C.Q.* 18 (1968) 60-8· P. Hamblenne, 'La légende d' Oppien', *A.C.* 37

(1968) 589-619· F. Fajen, *Überlieferungsgeschichtliche Untersuchungen zu den Halieutika des Oppian'* (Meisenheim am Glan 1969)· G. Giangrande, 'On the Halieutica of Oppian, *Eranos* 68 (1970) 76-94· A.W.James, *Studies in the language of Oppian of Cilicia* (Amsterdam 1970)· του ίδιου, *Index in Halieutica Oppiani Cilicis et in Cynegetica poetae Apameensis* (Hildesheim 1970)· G. Giangrande, 'On the text of ps.-Oppian, *Cynegetica', G.R.B.S.* 13 (1972) 489-96· του ίδιου, 'Metodi di lettura: la lingua di Oppiano', *Museum philol. Lond.* I (1975) 127-35.

ΦΙΛΟΣΤΡΑΤΟΣ (ΦΛΑΒΙΟΣ ΦΙΛΟΣΤΡΑΤΟΣ)

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε πιθανώς κατά τη βασιλεία του Μάρκου Αυρηλίου (161-80 μ.Χ.), στη Λήμνο. Ορισμένες φορές ονομάζεται Φιλόστρατος ο Β', επειδή η Σούδα αναφέρει έναν προηγούμενο 'πρώτο' Φιλόστρατο, και ακόμα 'Φιλόστρατος ο πρεσβύτερος' για να διακριθεί από τον συγγραφέα της δεύτερης ομάδας των *Εικόνων*, ο οποίος ήταν ένας σαφώς νεότερος συγγραφέας με το όνομα Φιλόστρατος. Μαθητής, είτε στην Αθήνα είτε στη Ρώμη, του Αντιπάτρου από την Ιεράπολη, που δίδαξε επίσης τους γιους του Σεπτίμιου Σεβήρου. Σπούδασε επίσης μαζί με τους μαθητές του Ηρώδη του Αττικού, Πρόκλο από την Ναύκρατη και Ιππόδρομο από τη Λάρισσα, και μαζί με τον Δαμιανό τον Εφέσιο. Ανήκε στον κύκλο της Ιουλίας Δόμνας. Δίδαξε στην Αθήνα την ίδια εποχή με τον Αψίνη από τα Γάδαρα. Παντρεύτηκε την Αυρηλία Μελιτινή. Αθηναίος πολίτης· στρατηγός των οπλιτών στην Αθήνα γύρω στα 205. Αφιέρωσε τους *Β. σοφ.* στον Αντωνίνο Γορδιανό, *τὸν λαμπρότατον ὕπατον καὶ ἄριστον ἀνθυπάτων* (*Β. σοφ.* στην αρχή). Πέθανε την εποχή του Φίλιππου του Άραβα (244-9). Πηγές: Ευνάπ. *Β. σοφ.* 454, Συνέσ. *Δίων* I (τόπος γέννησης· πβ. Φιλόστρ. *Β. σοφ.* 2. 27, *Β. Απολλ.* 6. 27, *Επιστ.* 70)· Φιλόστρ. *Β. σοφ.* 2. 24 (Αντίπατρος), 2.21 (Πρόκλος), 2.27 (Ιππόδρομος), 2.23 (Δαμιανός)· *Β. Απολλ.* 1.3 (Ιουλία Δόμνα)· Σούδα (χρονολογίες), αυτόθι στο λ. *Φρόντων Ἐμισηνός* (Αψίνης· πβ. Φιλόστρ. *Β. σοφ.* 2.33)· *SIG*[3] 878 (το δικαίωμα του πολίτη) και 879 = *IGR* IV 1544 γάμος). Για το αξίωμα του στρατηγού βλ. B. D. Meritt και J. S. Traill, *The Athenian agora XV: Inscriptions - the Athenian councillors* (Princeton 1974) αρ. 447-9 (σ. 313-15).

ΕΡΓΑ

(1) ΣΩΖΟΜΕΝΑ: Ρομαντική βιογραφία του Απολλώνιου από τα Τύανα (δεν ονομάζεται από τον Φιλόστρ. *Βίος* αλλά *τὰ εἰς Ἀπολλώνιον*, *Β. σοφ.* σ. 570) σε οκτώ βιβλία. *Βίοι σοφιστῶν* σε δύο βιβλία, γραμμένα μετά το 222 (βλ. *Β. σοφ.* σ. 625). *Ηρωικός*, διάλογος για τους ήρωες του Τρωικού πολέμου. *Περὶ γυμναστικῆς*, πραγματεία για τα αθλητικά, που κάποτε πιστώνεται σχεδόν αδικαιολόγητα σε κάποιον άλλο Φιλόστρατο. Εβδομήντα τρεις *Ἐπιστολαί*, που συμπεριλαμβάνουν πολλές με ερωτικό χαρακτήρα. Η πρωιμότερη ομάδα από τις *Εἰκόνες* που σώζονται και αποδίδονται σε κάποιο Φιλόστρατο είναι πιθανόν το έργο αυτού του συγγραφέα (βλ. Μέν. Ρήτ. 390. 2-3 Sp.). (2) ΝΟΘΑ: Δύο Διαλέξεις στις εκδ. του Kayser· σύμφωνα με τη Σούδα ο Φιλόστρ. δεν έγραψε τέτοια έργα. Μερικοί αποδίδουν τον *Νέρωνα* του Ψευδ.-Λουκιανού στον Φιλόστρ. λόγω παραλλήλων χωρίων με τα βιβλ. 4 και 5 του *Β. Απόλλ.*, αλλά η Σούδα αποδίδει ένα έργο με το ίδιο όνομα σε έναν προηγούμενο Φιλόστρα-

το. (3) ΧΑΜΕΝΑ: Ένα δοκίμιο για την φλογέρα με τον τίτλο *Αίγες*, επιγράμματα και αγορεύσεις (Σούδα).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Όλα τα σωζόμενα έργα από το corpus του Φιλόστρατου σε έκδ. του C. L. Kayser (Zürich 1853 με πολύτιμες σημειώσεις, και στις εκδ. BT, 1871: ανατύπ. 1964). ΚΕΙΜΕΝΑ: F. C. Conybeare, W. C. Wright, A. Fairbanks, A. R. Bennet, F. H. Fobes (Loeb, 1912-49: *Επιστολαί* μαζί με αυτές του Αλκίφρονα και του Αιλιανού). *Ηρωικός*: L. de Lannoy (BT, 1977). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: *Βίος Ηρώδου* (στο *Β. σοφ.)*: I. Avotins, ανέκδοτη διδ. διατρ. στο Harvard (βλ. περίληψη στο *H.S.C.Ph.* 73 (1969) 305-7). *Γυμναστικός:* J. Jüthner (Leipzig 1909: ανατύπ. Amsterdam 1969). *Εικόνες:* F. Jacobs και F. T. Welcker (Leipzig 1825)· E. Kalinka και O. Schoenberger (München 1968: με γερμανική μτφρ.). *Επιστολαί Απολλωνίου*: R. J. Penella (Leiden 1979).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (1) ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΦΙΛΟΣΤΡΑΤΟΥ: K. Münscher, 'Die Philostrate', *Philologus* συμπλ. X (1907) 469-558· F. Solmsen, 'Some works of Philostratus the Elder', *T.A.Ph.A.* 71 (1940) 556-72· T.D. Barnes, 'Philostratus and Gordian' *Latomus* 27 (1968) 581-97· G.W. Bowersock, 'The biographer of the sophists', στο *Greek sophists in the Roman empire* (Oxford 1969) 1-16· V. Nutton, 'Herodes and Gordian', *Latomus* 29 (1970) 719-28· G. Kennedy, *The art of rhetoric in the Roman world* (Princeton 1972) 556-65· C.P. Jones, 'The reliability of Philostratus', στο (εκδ.) G. W. Bowersock, *Approaches to the Second Sophistic* (Pennsylvania 1974) 11-16· K.D. Grasby, 'The age, ancestry and career of Gordian I', *C.Q.* 25 (1975) 123-30. (2) *Β. Απολλ.*: E. Meyer, *Hermes* 52 (1917) 371-424· T. Hopfner, *Seminarium Kondakov* 4 (1931)135-64· F. Grosso, 'La vita di Apollonio di Tiana come fonte storica', *Acme* 7 (1954) 333-532· F. Lo Cascio, *La forma letteraria della Vita di Apollonio Tianeo* (Palermo 1974)· J. Palm, *Om Filostratus och hans Apollonios-Biografi* (Uppsala 1976). Βλ. επίσης F. Lo Cascio, *Sulla autenticità delle epistole di Apollonio Tianeo* (Palermo 1978)· E. L. Bowie, 'Apollonius of Tyana: tradition and reality', *ANRW* II 16.2 (1978) 1652-99. (3) *Β. σοφ.*: G. W. Bowersock και C. P. Jones, 'A guide to the sophists in Philostratus' *Vitae sophistarum', στο (εκδ.) G. W. Bowersock, Approaches to the Second Sophistic* (Pennsylvania 1974) 35-40 (πβ. J. και L. Robert, *Bull. Épigr.* (1974, 74)· I. και M. M. Avotins, *An Index to the Lives of the Sophists of Philostratus* (Hildesheim 1978)· I. Avotins, 'The date and recipient of the *Vitae sophistarum* of Philostratus', *Hermes* 106 (1978) 242-7. (4) *Heroicus:* H. Grentrup, *De Heroici Philostratei fabularum fontibus* (diss. Münster 1914), E. Bethe και F. Huhn, 'Philostrats *Heroicus* und Diktys', *Hermes* 52 (1917) 613-24· T. Mantero, *Ricerche sull' Heroikos di Filostrato* (Genova 1966). (5). Επιστολές: G. Anderson, 'Putting pressure on Plutarch: Phil. *Epist.* 73', *C.Ph.* 72 (1977) 43-5.

ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ (P. AELIUS ARISTIDES THEODORUS)

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε το 117 μ.Χ. στις Αδριανού Θήρες της Μυσίας. Μαθητής του Αλέξανδρου από το Κοτύαιο· σπουδαστής στην Αθήνα και Πέργαμο. Ταξίδεψε νωρίς στην Αίγυπτο (ίσως μέσω Ρόδου), Κύζικο και Ρώμη 144. Ήταν δέκα χρόνια άρρωστος. Απέφυγε θέσεις αρχιερέα και τελώνη στη Σμύρνη, και του ειρηνάρχου στις Αδριανού Θήρες. Ατέλειες εγγυήθηκαν οι αυτοκράτορες Μάρκος και Lucius. Εξασφάλισε βοήθεια από τον αυτοκράτορα για τη Σμύρνη μετά τον καταστρεπτικό σεισμό του 178. Έζησε ως τη βασιλεία του Κόμμοδου. Πηγές: τα έργα του, ιδ. (αναφ. στην έκδ. Keil) 50.57 (γέννηση· βλ. C. A. Behr, *A.J.Ph.* 90 (1969) 75-7· για την πατρίδα του βλ. *M.D.A.I.(A.)* 29 (1904) 280); 32 (σπουδαστής· επίσης Φιλόστρ. *Βίοι σοφ.* 2. 9, Σούδα· πβ. Αριστείδ. 51.64)· 36 (Αίγυπτος· πβ. 24.3,63· επίσης Φιλόστρ. *Βίοι σοφ.* 2. 9, Αριστείδ. 25 (αν γνήσιος)· 27 (Κύζικος)· 26 (Ρώμη)· 47-52 (αρρώστια)· 50. 63-102 (υπεκφυγές· 50.74 για ατέλεια)· 19 (σεισμός)· OGIS 709 (πλήρες όνομα· πβ. Αριστείδ. 21).

ΕΡΓΑ

Ύμνοι σε θεότητες, όπως και στους Ασκληπιάδες, Αιγαίον πέλαγος και πηγή του Ασκληπιού· πανηγυρικοί που απευθύνονται σε πόλεις και το νερό της Περγάμου· συμβουλές σε πόλεις· απαγγελία πάνω σε θέματα κλασικού παρελθόντος, από τον Όμηρο ως τον 4ο αι. π.Χ.· πολεμικοί λόγοι, συμπεριλαμβανομένης δικαιολόγησης της άρνησής του να απαγγείλει εκ του προχείρου· διάφοροι λόγοι για ειδικές ευκαιρίες (εορτασμοί, θρήνοι)· έξι ιεροί λόγοι. Όλα αυτά τα πεζά έργα σώζονται (οι αρ. 25 και 35 συχνά θεωρούνται νόθοι), όπως και μερικά αποσπάσματα στίχων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. Behr (1968) στις *Μελέτες* παρακάτω, 296-306.)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ: ΚΕΙΜΕΝΑ: W. Dindorf (Leipzig 1829: ανατ. 1964: με σχόλια)· B. Keil (Berlin 1898· ανατ. 1958: 17-53 μόνο)· C. A. Behr και F. W. Lenz, τεύχ. 1-4 (Leiden 1976-80: 1-16 μόνο)· C. A. Behr (Loeb, 1973: 1-2 μόνο). Αφιερώματα από Α: L. Robert, *Études anatoliennes* (Paris 1937) 207-23· C. P. Jones, *Phoenix* 32 (1978) 231-4. Ποιήματα από τον Α. όπως αναφέρονται από τον ίδιο: E. Heitsch, *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit* II (Göttingen 1964) 41-2. Αυτοβιογραφικό ποίημα από Α.: C. Habicht, *Die Inschriften des Asklepieions*: *Altertümer von Pergamon* VIII 3 (Berlin 1969) 144-5, αρ. 145. Άλλη αφιέρωση από τον Α. *Bull. Épigr.* 1970, 422 αρ. 33. ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ: C. A. Behr (Leiden 1981: αρ. 17-53, μτφρ. με σημ.). Λόγος στη Ρώμη: J. H. Oliver, *The ruling power* (Philadelphia 1953: με μτφρ.). Παναθηναϊκός: J. H. Oliver, *The civilising power* (Philadelphia 1968: με μτφρ.). *Ύμνος στο Διόνυσο: W. Uerschels* (Bonn 1962). *Ύμνος στο Σάραπη:* A. Höfler (Stuttgart 1935). *Ύμνος στο Δία:* J. Amann (Stuttgart 1931).

ΜΕΛΕΤΕΣ: A. Boulanger, *Aelius Aristide et la sophistique dans la province d' Asie au IIe siècle de notre ère* (Paris 1923)· U. von Wilamowitz-Moellendorff, 'Der Rhetor Aristides',

S.P.A. 1925, 333-53· C.A. de Leeuw, *Aelius Aristides als Bron voor de Kennis van zijn Tijd* (Amsterdam 1939)· F. W. Lenz, *The Aristeides prolegomena, Mnemosyne* suppl. v (1959)· *ο ίδ. Aristeidesstudien, S.D.A.W* 40 (1964)· C. A. Behr, *Aelius Aristides and the Sacred Tales* (Amsterdam 1968)· A. J. Festugière, 'Sur les "discours sacrés" d' Aelius Aristide', *R.E.G.* 82 (1969) 117-53· C. P. Jones, 'Aelius Aristides, *Εις Βασιλέα*' *J.R.S.* 62 (1972) 134-52.

ΓΑΛΗΝΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε τον Αύγ./Σεπτ. του 129 μ.Χ. στην Πέργαμο, από πλούσια οικογένεια. Δεν υπάρχει αρχαία πηγή για το nomen Claudius. Σπουδαστής στη Σμύρνη, Κόρινθο και Αλεξάνδρεια. Γιατρός για τους μονομάχους του αρχιερέα της Ασίας στην Πέργαμο 157-61. Στη Ρώμη 162-6· πέντε ανατομικές επιδείξεις εκεί. Επισκέφθηκε τη Λήμνο, Κύπρο, και Κοίλη Συρία σε απροσδιόριστες ημερομηνίες. Επέστρεψε στη Ρώμη μέσω της Βαλκανικής το χειμώνα 168-9. Πήγε στους Marcus και Lucius στην Ακυληία, ύστερα στη Ρώμη μετά το θάνατο του Λούκιου· γιατρός του Κόμμοδου εκεί. Πολλά από τα βιβλία του και τα φάρμακα καταστράφηκαν από φωτιά το 192. Πέθανε γύρω στο 199. Η αντιπαράσταση ανάμεσα στο Γ. και τον Αλέξανδρο τον Αφροδισιέα πιθανώς είναι επινόηση Αράβων συγγραφέων που βασίζεται στις επιθέσεις του Αλεξάνδρου στις απόψεις του Γαληνού (Ibn abī 'Uṣaibi'a, '*Uyūn al-anbā*). Πηγές: τα έργα του ίδ. (οι παραπομπές στην έκδ. Kühn) 13.599, 19.15 (γέννηση)· 2. 217-18 (σπουδαστής)· 13.599-600, 18 B.567 (γιατρός της Περγάμου)· 19.15 (Ρώμη· πβ. 14.608, 647,649)· 2.215, 218, 14.611-13, 626-9 (επιδείξεις)· 12.171 (ταξίδια)· 14.649-50, 19.14, 17-18 (Marcus, Lucius, Commodus)· 2.216, 13.362, 14.60, 19.19-21 (φωτιά)· Σούδα (θάνατος). Για την πρώιμη σταδιοδρομία του βλ. V. Nutton, *C.Q.* 23 (1973) 158-71.

ΕΡΓΑ

Πλήρης κατάλογος στον Schubring (στα ΚΕΙΜΕΝΑ παρακάτω) τομ. XX. Σώζονται πάνω από 120 ιατρικά και φιλοσοφικά έργα· μερικά μπορεί να είναι πλαστογραφίες. Ο κατάλογος του Γαληνού των γνήσιων έργων του: *Περί των ιδίων βιβλίων* (τόμ. XIX K). Μερικά χαμένα έργα σώζονται σε αραβική μετάφραση· βλ. την έκδ. από τον M. Lyons (Berlin 1969· επιλεγμένα δοκίμια, με μτφρ.) και G. Bergsträsser, *Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes* 17.2 (1925).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: Πλήρη. C. G. Kühn (Leipzig 1821-33) αναθ. K. Schubring (Hildesheim 1965). Επιλογές. J. Marquardt και I. Müller (BT, 1884-1908)· *Corpus medicorum Graecorum* (Leipzig 1914-), βλ. ιδίως V 8, 1 (1979) *Περί προγνώσεως*, εκδ. V. Nutton. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Βλ. Schubring τόμ. XX και τους επόμενους. *Περί των παρά την λέξιν σοφισμάτων:* R.B. Edlow (Leiden 1977). *Εισαγωγή Διαλεκτική*: J. S. Kieffer (Baltimore 1964). Περί χρείας μορίων: M.T. May, 2 τόμοι (Ithaca 1968). *Σχόλια.* F. R. Dietz (Königsberg 1834: ανατύπ. Amsterdam 1966).

ΜΕΛΕΤΕΣ: J. Ilberg, 'Über die Schriftstellerei des Klaudios Galenos', *Rh.M.* 44 (1889) 207-39· 47 (1892) 489-514· 51 (1896) 165-96· 52 (1897) 591-623· του ίδιου, 'Aus Galens Praxis', *N.J.A.* 15 (1905) 276-312, ανατύπ. στον H. Flashar, *Antike Medizin* (Darmstadt 1971) 361-416· R. Walzer, *Galen on Jews and Christians* (Oxford 1949)· G. Strohmeier, 'Eine bisher unbekannte Galenschrift', *Helikon* 6 (1966) 259-66· V. Nutton, 'Galen and medical autobiography', *P.C.Ph.S.* 18 (1972) 50-62· P. L. Donini, 'Motivi filosofici in Galeno', *P.P.* 194 (1980) 330-70· (εκδ.) V. Nutton, *Calen: problems and prospects* (London 1981).

ΑΡΤΕΜΙΔΩΡΟΣ

ΒΙΟΣ

Άγνωστη η ημερομηνία γέννησής του· έζησε τον 2ο αι. μ.Χ. Ήταν από την Έφεσο, αλλά ονομαζόταν Δαλδιανός από την πόλη της μητέρας του (Δάλδη στη Λυδία). Ταξίδεψε πάρα πολύ. Φίλος του Κάσσιου Μάξιμου, ενός έλληνα ρήτορα από την Φοινίκη (από μερικούς μελετητές ταυτίζεται με τον Μάξιμο από την Τύρο). *Πηγές*: Το ίδιό του το έργο 1.1, 2 στο τέλος, 3.66. Αναφέρεται στον Ψευδο-Λουκ. *Φιλόπατρις* 21· ίσως στον Γαληνό 15. 444 K.

ΕΡΓΑ

(1) ΣΩΖΟΜΕΝΑ: *Ονειροκριτικά* (5 βιβλ.· μόνο τέσσερα κατά την Σούδα), για την ερμηνεία των ονείρων. (2) ΧΑΜΕΝΑ: *Οιωνοσκοπικά*, για την ορνιθομαντεία και *Χειροσκοπικά*, για την χειρομαντεία (Σούδα).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. Pack (BT) στα *Κείμενα* παρακάτω, xviii-xxiii.)

ΚΕΙΜΕΝΑ: R. Hercher (Leipzig 1864: ανατύπ. 1964)· R. A. Pack (BT, 1963).

ΜΕΛΕΤΕΣ: C. Blum, *Studies in the dream-book of Artemidorus* (Uppsala 1936), R. A. Pack, 'Artemidorus and the physiognomists', *T.A.Ph.A.* 72 (1941) 321-34· *του ίδ.*, 'On Artemidorus and his Arabic translator', *T.A.Ph.A.* 98 (1967) 313-26· A.S. Osley, 'Notes on Artemidorus' Oneirocritica', *C.J.* (1963/4) 65-9.

ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ (MESTRIUS PLUTARCHUS)

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε τη δεκαετία του 40 μ. Χ. στη Χαιρώνεια. Ταξίδεψε στην Αλεξάνδρεια, Αχαΐα (ως πρεσβευτής), Δελφούς (με τον Αμμώνιο όταν ο Νέρωνας βρισκόταν στην Ελλάδα), και στη Ρώμη και Ιταλία σε πολλές ευκαιρίες. Είδε πόλεις της Βόρειας Ιταλίας με τον Mestrius Florus, μέσω του οποίου είτε αυτός ή ο πατέρας του έγινε Ρωμαίος πολίτης, αφού το ρωμαϊκό του όνομα ήταν Mestrius Plutarchus. Στη Ρώμη ήλθε το 92/3. Μόνιμος ιερέας στους Δελφούς. Φίλος του Q. Sosius Senecio (ύπατ. II 107), στον οποίο αφιέρωσε τα *Συμποσιακά* και τους *Παραλλήλους Βίους*. Ίσως πήρε από τον Τραϊανό τα ornamenta consularia. Επιμε-

λητής της Δελφικής Αμφικτυονίας. Ίσως διορίστηκε προνοητής (procurator) της Ελλάδας από τον Αδριανό. Παντρεύτηκε, πιθανόν νέος, και απέκτησε γιους και κόρες. Πηγές: τα έργα του, ιδιαίτερα 391e (γέννηση · πβ. 385b)· 678c κε., 816c κε., 385b κε., *Βίος Δημ.* 2.2 (ταξίδια)· *Βίος Όθωνος* 14.1-2, 18.1, *Βίος Μαρ.* 2.1 (βόρ. Ιταλία)· 632a, 522d-e (Ρώμη)· *SIG*[3] 829[A] (πολιτικά δικαιώματα, ιερωσύνη (πβ. 700e, 792f.), επιμελητής)· Σούδα (τιμήθηκε από τον Τραιανό)· Ευσεβ. *Χρον.* σ. 415 Helm (procurator)· *Ερωτ. 749b κε.* (γάμος).

ΕΡΓΑ

Παράλληλοι βίοι Ελλήνων και Ρωμαίων: σαράντα τέσσερις βιογραφίες καταταγμένες σε ζεύγη· για την ημερομηνία βλ. C. Stolz, *Zur relativen Chronologie der Parallelbiographien Plutarchs* (Lund 1929). *Βίοι των Καισάρων:* σώζονται μόνο *Γάλβας* και *Όθων*. Βιογραφίες του Αρταξέρξη και Άρατου. *Ηθικά:* το όνομα που δόθηκε σε εβδομήντα οκτώ έργα πάνω σε ηθικά, πολιτικά, φιλοσοφικά ή επιστημονικά θέματα σε μορφή δοκιμίου ή διαλόγου (κάπου δώδεκα θεωρούνται νόθα)· βλ. το σχολιασμένο κατάλογο στον Russell (1973) κάτω από τις *Μελέτες* παρακάτω, 164-72. Ένας μεταγενέστερος κατάλογος, γνωστός ως ο κατάλογος του Λαμπρία, καταγράφει 227 έργα από τον Π., συμπεριλαμβάνοντας αρκετά πάνω από εκατό τώρα χαμένα αλλά παραλείποντας μερικά που σώζονται. Για τη χρονολογία των παραπάνω έργων βλ. C. P. Jones, *J.R.S.* 56 (1966) 61-74.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. R. Flacelière, *Actes du VIIIe Congrès de l'Association Guillaume Budé* (Paris 1969) 481-594.)

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: D. Wyttenbach (Oxford 1795-1830: με λεξικό και μερικό ερμηνευτ. σχολιασμό)· B. Perrin, F. B. Babbit κ.ά. (Loeb, 1914-76)· C. Lindskog, K. Ziegler, W. R. Paton κ.ά. (BT.1925-)· R. Flacelière, J. Defradas κ.ά. (Budé, 1957-). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: (πλήρης κατάλογος στον Russell (1973) στις *Μελέτες* παρακάτω, 167-74): *Βίοι: Αλέξανδρος*: J. R. Hamilton (Oxford 1969). *Αριστείδης*: I. C. Limentani (Firenze 1964). *Καίσαρ*: A. Garzetti (Firenze 1954). *Κικέρων*: D. Magnino (Firenze 1962). *Ηθικά*: *Αίτια Ρωμαϊκά*: H. J. Rose (Oxford 1924: με μτφρ.). *Αίτια Ελληνικά* W. R. Halliday (Oxford 1928: με μτφρ.) *Περί του μη χραν έμμετρα την Πυθίαν, Περί του Ε του εν Δελφοίς, Περί των εκλελοιπότων χρηστηρίων, Ερωτικός* R. Flacelière (Paris 1937-53). *Γυναικών αρεταί:* P.A. Stadter (Cambridge, Mass. 1965).

ΜΕΛΕΤΕΣ: M. Peter, *Die Quellen Plutarchs in den Biographieen der Römer* (Halle 1865: ανατύπ. Amsterdam 1965)· R. Volkmann, *Leben, Schriften und Philosophie des Plutarch von Chaeroneia* (Berlin 1869)· F. Leo, *Die griechisch-römische Biographie* (Leipzig 1901: ανατύπ. Hildesheim 1965)· R. Hirzel, *Plutarchos* (Leipzig 1912)· C. Theander, *Plutarch und die Geschichte* (Lund 1951)· W. C. Helmbold και E. N. O'Neill, *Plutarch's quotations* (Baltimore 1959)· K. Ziegler, *RE* XXI. I (1951) 636-962 (αναθ. 1964)· D. Babut, *Plutarque et le stoicisme* (Paris 1969)· C.P. Jones, *Plutarch and Rome* (Oxford 1971)· D. A. Russell, *Plutarch* (London 1973)· B. Scardigli, *Die Römerbiographien Plutarchs: ein Forschungsbericht* (München 1979).

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ: Βλ. Wyttenbach στα *Κείμενα* παραπάνω.

ΔΙΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΥΣΑ (T. FLAVIUS (;) COCCEIANUS ΔΙΩΝ)

(Το όνομα Χρυσόστομος για πρώτη φορά μαρτυρείται στον Μένανδρο, Spengel III 390.)

ΒΙΟΣ

Άγνωστη η ημερομηνία γέννησής του, πιθανώς γύρω στο 40 μ.Χ. Πατέρας του ο Πασικράτης, ένας πλούσιος Βιθυνός από την Προύσα· η μητέρα του ήταν από την Απάμεια και ήταν ήδη ρωμαία πολίτισσα. Η μόρφωσή του στην ρητορική ίσως άρχισε στην Βιθυνία. Είναι πιθανό ότι η εκπαίδευσή του στην φιλοσοφία έγινε από τον Μουσώνιο Ρούφο (Fronto, Epist. 133.9 van den Hout= 2.50 Haines) γύρω στά 62-5 στην Ρώμη ή στα 60-2 στην Ασία (πβ. Τάκ. *Ann.* 14.59). Το αναξιόπιστο *Βίος Απ.* 5. 27 κε. του Φιλόστρατου υπαινίσσεται φιλία με τον Φλάβιο ώς το 69, που υποστηρίζεται και από τον Λόγ. 29 = επικήδειος για τον Μελαγκόμα, αγαπημένο του Τίτου (Θεμιστ. 10.211.9 κε. Downey), στα 70 ή ίσως και στα 74. Υποστήριξε την εκδίωξη των φιλοσόφων από τον Φλάβιο το 71 με τον υβριστικό λόγο *Κατά των φιλοσόφων* και με τον ενδεχομένως ηπιότερο *Προς Μουσώνιον*, αποκτώντας τώρα με όχι αναμφισβήτητο τρόπο το δικαίωμα του ρωμαίου πολίτη και επώνυμο (cognomen) από τον τακτικό ύπατο (consul ordinarius) M. Cocceius Nerva. Στην Ανατολή για τον *Προς Αλεξανδρείς* (χρονολογείται γύρω στα 72 από τον Jones (1973), γύρω στα 108-12 από τον von Arnim (1898) 435 κε. και τον Kindstrand (1978) στις *Μελέτες παρακάτω*: παρομοίως υποστηρίζοντας την κυβέρνηση και χτυπώντας τους Κυνικούς) και τον *Ροδιακό* (αρχές της δεκαετίας του 70) λόγο (*Λόγ.* 32 και 31)· οι Ταρσικοί (*Λόγ.* 33-4) και ο λόγος στις Κελαινές (*Λόγ.* 35) μπορούσαν επίσης εξ ίσου καλά να είναι της εποχής των Φλαβίων όπως και του Τραϊανού: Φιλία με μέλος της βασιλικής οικογένειας υπό δυσμένεια (ίσως τον T. Flavius Sabinus, ύπατο το 82· πβ von Arnim (1898) στις Μελέτες παρακάτω, 228-31), προκάλεσε την εξορία του από την Ιταλία και Βιθυνία στη διάρκεια της οποίας επισκέφθηκε την Ολβία και τους Γέτες (Δάκες) στο μέτωπο του Δούναβη. Εδώ (Viminiacium;) κατέστειλε στάση στρατευμάτων όταν άκουσαν το θάνατο του Δομιτίου (Φιλόστρ. *Βίοι σοφ.* 1.7.488): ο παλιός του δεσμός με τον Νέρβα του εξασφάλισε την επιστροφή του στην Προύσα για την οποία κέρδισε προνόμια από τον Τραϊανό, που πιστεύεται ότι τον προσφώνησε στις επισκέψεις στη Ρώμη σε δυο από τα έργα περί *Βασιλείας* (*Λόγ.* 1-4). Οι λόγοι στην Προύσα του 96/7-105/6 (*Λόγ.* 40, 42-5, 47-52) τεκμηριώνουν δυσκολίες με κυβερνήτες και με την Απάμεια και αντίσταση στην προσπάθεια του Δίωνα για αναβάθμιση της πόλης στην οποία περιλαμβανόταν κι ένας δρόμος με κολόνες: ένα άλλο σχέδιο, μια βιβλιοθήκη όπου τάφηκαν η γυναίκα του και ο γιος του, το διαχειρίστηκε ο Δίων και η διαχείρισή (cura) του αμφισβητήθηκε από τον έχθρό του Άρχιππο - η οδηγία του Τραϊανού στον Πλίνιο να φέρει στο φως τους λογαριασμούς (Πλιν. *Epist.* 10.81-2) το 111 είναι η τελευταία μας μαρτυρία.

ΕΡΓΑ

Ένα σωζόμενο σύνταγμα ογδόντα έργων (τουλάχιστο τρία νόθα) συμπληρώνεται με διάφορους τίτλους χαμένων έργων στους Φιλόστρατο, Συνέσιο και τη Σούδα. Μπορούν να ομαδοποιηθούν (άν και οι κατηγορίες επικαλύπτονται) ως (α) φιλοσοφικές πραγματείες, κάποτε εν μέρει ή συνολικά σε μορφή διαλόγου: 1-10, 13-28, 30, 36,; 42,54-6, 62-74,16-80 και η χαμένη

Ει φθαρτός ο κόσμος και *Προς Μουσώνιον*. Μορφολογικά μερικές (ιδ. 13, *Περί φυγής*, 36, *Βορυσθενιτικός·* ίσως *Κατά φιλοσόφων*) προσεγγίζουν τη ρητορική, όπως κάνει (διαφορετικά) ο *Ευβοϊκός* (7). Άλλες έχουν εν μέρει λογοτεχνικά θέματα, π.χ. η 18, ένας κατάλογος έργων για ανάγνωση από ένα ρήτορα, η 55, *Περί Ομήρου και Σωκράτους*, και τα (χαμένα) τέσσερα βιβλία *Υπέρ Ομήρου προς Πλάτωνα* που συνδέει με την (β) μυθολογικές μικρογραφίες: 52-3· 57-61. Πολλές από την (α) και (β) συγγενεύουν με την (γ) επιδεικτική ρητορική: 11-12 (*Τρωικός* και *Ολυμπικός*), 29 (*επιτάφιος* για τον Μελαγκόμα), 75-6 (*Νόμος* και *Έθος*), *Κόμης έπαινος* (Συνέσιος 64d-65d), και οι χαμένες *Τέμπη*, *Μέμνων*, *Έπαινος Ψιττακού*, *Έπαινος κώνωπος*, *Έπαινος Ηρακλέους και Πλάτωνος* (δ) πολιτικοί λόγοι: ειπώθηκαν στη Ρόδο (31), Αλεξάνδρεια (32), Ταρσό (33-4), Κελαινές (35), Νικομήδεια (38), Νίκαια (39), Απάμεια (41) και Προύσα (40, 42-51), οι πρώτοι τρεις πολύ έντεχνοι στην κατασκευή και τον τόνο, κι όλοι σε διάφορο βαθμό σημαδεύονται από φιλοσοφική σκέψη· (ε) οιονεί ιστορικά έργα: *Γετικά· Περί των Αλεξάνδρου αρετών* σε οκτώ βιβλία (και τα δύο χαμένα και ίσως ηθικολόγα). Η αξιολόγηση εμποδίζεται από τη μεγάλη αναλογία προφανώς ανακατεμένων και σίγουρα ατελείωτων έργων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. Desideri (1978), Jones και Salmeri (1982) κάτω από τις *Μελέτες* παρακάτω.

ΚΕΙΜΕΝΑ: H. von Arnim (Berlin 1893-6)· G. de Budé (BT, 1916-19)· J. W. Cohoon και H. L. Crosby (Loeb, 1932-51). Μια έκδοση Budé αναγγέλθηκε. Αποσπάσματα των 15, 14 και ένα χαμένο έργο, ίσως *Κατά των φιλοσόφων*, σ' έναν κώδικα του 4ου αι.: J. G. Milne, *J.E.A* 16 (1930) 187-92. Δεν υπάρχουν κατάλληλες σχολιασμένες εκδόσεις: για το 32 βλ. E. Wilmes, *Beiträge zur Alexandrinerrede (Or.* 32) *des Dion Chrysostomos* (Bonn 1970).

ΜΕΛΕΤΕΣ: W. Schmid, *Der Atticismus* I (Stuttgart 1887)· H. von Arnim, *Leben und Werke des Dio von Prusa* (Berlin 1898)· H. Dessau, 'Zum Leben Dios von Prusa', *Hermes* 34 (1899) 81-7· L. Lemarchand, *Dion de Pruse. Les oeuvres d' avant l'exil* (Paris 1926)· V. Valdenberg, 'La théorie monarchique de Dion Chrysostome', *R.E.G.* 40 (1927) 142-62· C. Vielmetti, 'I discorsi bitinici di Dione Crisostomo', *S.I.F.C.* 18 (1941) 89-108· R. Höistad, *Cynic hero and cynic king* (Uppsala 1948)· A. D. Momigliano, βιβλιοκρισία του Wirszubski, 'Libertas', *J.R.S.* 41 (1951) 149-53 = *Quinto contributo* (Roma 1976) 966-74· E. D. Phillips, 'Three Greek Writers on the Roman empire', *C.& M.* 17 (1957) 102-19· J. Palm, *Rom, Römertum und Imperium in der griechischen Literatur des Kaiserzeit* (Lund 1959)· B. F. Harris, 'The Olympic oration of Dio Chrysostom', *J.R.H.* 2 (1962) 85-97· A. D. Momigliano, 'Dio Chrysostomus', *Quarto contributo* (Roma 1969) 257-69· G. Kennedy, *The art of rhetoric in the Roman world* (Princeton 1972) 566-82· F. Trisoglio, 'Le idee politiche di Plinio il Giovane e di Dione Crisostomo', *P. Pol.* 5 (1972) 1-43· C. P. Jones, 'The date of Dio of Prusa's Alexandrian oration', *Historia* 22 (1973) 302-9· P.A. Brunt, 'Aspects of the social thought of Dio Chrysostom and the Stoics', *P.C.Ph.S.* 19 (1973) 9-34· G. Highet, 'The huntsman and the castaway', *G.R.B.S.* 14 (1973) 35-40· J. F. Kindstrand, *Homer in der zweiten Sophistik* (Uppsala 1973)· F. Jouan, 'Les thèmes romanesques dans l' *Euboicos* de Dion Chrysostome, *R.E.G.* 90 (1977) 38-46· P. Desideri, *Dione di Prusa. Un intellettuale greco nell' impero romano* (Messina/Firenze 1978)· C. P. Jones, *The roman world of Dio*

Chrysostom (Harvard 1978)· J. F. Kindstrand, 'The date of Dio Prusa's Alexandrian oration: a reply', *Historia* 27 (1978) 378-83· J. L. Moles, 'The career and conversion of Dio Chrysostom', *J.H.S.* 98 (1978) 79-100· M.H. Quet, 'Rhétorique, culture et politique. Le fonctionnement du discours idéologique chez Dione de Pruse et dans Les *Moralia* de Plutarque', *Dial. d' hist. et arch.* 4 (1978) 51-117· G. Salmeri, *La politica e il potere. Saggio su Dione di Prusa,* Quaderni del Siculorum Gymnasium IX (Catania 1982)· E. Berry, 'Dio Chrysostom the moral philosopher', *G.& R.* 30 (1983) 70-80.

ΜΑΞΙΜΟΣ

ΒΙΟΣ

Η ημερομηνία γέννησής του είναι άγνωστη. Από την Τύρο κι έτσι συνήθως ταυτίζεται με τον Κάσσιο Μάξιμο στον οποίο αφιέρωσε ο Αρτεμίδωρος τα *Ονειροκριτικά* και όχι με τον Κλαύδιο Μάξιμο τον στωικό δάσκαλο του Βέρου, όπως στον Ευσέβιο (*Ολ.* 232). Η χρονολογία του 152 που δίνει ο Ευσέβιος για την ακμή του Μάξιμου μπορεί επίσης να είναι λαθεμένη: η Σούδα ισχυρίζεται επίσκεψη στη Ρώμη την εποχή του Κόμμοδου (180-92) κι επισκέψεις στη Ρώμη επιβεβαιώνονται από την επιγραφή του ΧΦ (πβ. Mutschmann (1917) και Koniaris (1982) κάτω από τις Μελέτες παρακάτω). Ίσαμε την εποχή του 1.9b (σ' ελληνικό ακροατήριο) ήταν και πλούσιος και διάσημος αν και νέος ακόμη.

ΕΡΓΑ

Σώζονται σαράντα μία σύντομες διαλέξεις. Το κυριότερο ΧΦ (R) κάνει διστακτικά διάκριση ανάμεσα σε έξι Διαλέξεις και τριάντα πέντε έργα στα οποία δίνεται ο πιο γενικός τίτλος Φιλοσοφούμενα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: F. Dübner (Paris 1840)· J. Hobein (BT 1910: ο Hobein δεν κατάλαβε ότι ο R ήταν ένα χφ του 9ου αι. κι ο πρόγονος όλων των άλλων χφφ και δεν ακολούθησε την (καθιερωμένη) σειρά των έργων του: παρ' ολ' αυτά η έκδοσή του είναι η πιο χρήσιμη από τις διαθέσιμες κι η αρίθμησή του χρησιμοποιείται παντού). Νέα κείμενα αναγγέλθηκαν από τον G.L. Koniaris και από τον J. Puiggali (Budé). Δεν υπάρχει σωστό υπόμνημα αλλά για τις 30-5 πβ. Mutschmann (1917) και Koniaris (1982) στις *Μελέτες* παρακάτω· για τη 2 πβ. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechisches Lesebuch* II 2 (Berlin 1909) 212-13.

ΜΕΛΕΤΕΣ: H. Hobein, *De Maximo Tyrio quaestiones philologae selectae* (Göttingen 1895)· K. Dürr, *Sprachliche Untersuchungen zu den Dialexeis des Maximus von Tyrus, Philologus* Suppl VIII.I (1899) 1-156· K. Meiser, 'Studien zu Maximos Tyrios', *S.B.A.W.* 1909, 6· H. Hobein, 'Zweck und Bedeutung der ersten Rede des Maximus Tyrius', *Χάριτες... F. Leo* (Berlin 1911) 188-219· H. Mutschmann, 'Das erste Auftreten des Maximos in Rom', *Sokrates* 5 (1917) 185-97· G. Soury, *Aperçus de philosophie religieuse chez Maxime de Tyr, platonicien éclectique* (Paris 1942)· J. F. Kindstrand, *Homer in der zweiten Soplistik* (Uppsala 1973)· G.L. Koniaris, 'On Maximus of Tyre: Zetemata (1)', *Class. Ant.* 1 (1982) 87-121 (περαιτέρω μελέτες υπό έκδοση).

ΛΟΥΚΙΑΝΟΣ

ΒΙΟΣ

Ημερομηνία γέννησης άγνωστη, πιθανόν π. 120 μ.Χ. Από τα Σαμόσατα (νεότερο Samsat) στην Κομμαγηνή. Σοφιστική σταδιοδρομία, αρχίζοντας στην Αντιόχεια ή Ιωνία, τον οδήγησε στην Ιταλία, Γαλατία (πιθανόν μόνο στην Εντεύθεν των Άλπεων), Αχαΐα, Μακεδονία και Θράκη. Η μακροχρόνια έχθρα με τον Αλέξανδρο προκάλεσε επίσκεψη στο Αβώνου τείχος καθώς ταξίδευε με τον πατέρα και την οικογένειά του (συμπεριλαμβανομένου ίσως, του γιου του Ευνούχου 13) στην Άμαστρη (από τα Σαμόσατα κατά τη διάρκεια των Παρθικών πολέμων;)· πβ. Αλεξ. 55 κε. Ήταν παρών σε τρεις Ολυμπιάδες πριν από εκείνη του 165 στην οποία παρέστη μάρτυρας του θανάτου του Περεγρίνου, κι έτσι επισκέφθηκε την Ελλάδα όχι αργότερα από το 153 (*Περεγρ.* 35). Μεγάλο μέρος της ενεργού ζωής του μπορεί να ήταν στην Αθήνα, αλλά επισκέφθηκε τη Ρώμη (*Νιγρίνος*) και πιθανόν την Αντιόχεια κατά τη διάρκεια της παρουσίας εκεί του Verus 162-5. Ήδη ήταν γέρος (*Απολ.* 4) όταν διορίστηκε στο προσωπικό του επάρχου της Αιγύπτου. Το τελευταίο έργο που μπορεί να χρονολογηθεί είναι ο *Αλέξανδρος* που δημοσιεύθηκε μετά το θάνατο του Μάρκου (*Αλέξ.* 48)· η χρονολόγηση της Σούδας στον 'Τραϊανό και τους διαδόχους του' μπορεί να είναι εξίσου αστήρικτη όπως το παραμύθι της ότι ο Λ. σκοτώθηκε από σκυλιά και η διαβεβαίωσή της ότι θα καιγόταν στον Άδη γιατί συκοφάντησε το Χριστό (στον *Περεγρ.* 11 και 13). Για την ταύτιση της αιγυπτιακής θέσης, πιθανόν archistator praefecti Aegypti, βλ. H. Pflaum, *Mél. de l' École française de Rome* 71 (1959) 281-6· ο έπαρχος της Αιγύπτου υποστηρίχθηκε ότι είναι ο C. Calvisius Statianus από τον Schwartz (1968) κάτω από τις *Μελέτες* παρακάτω, 11-14, δίνοντας τη χρονολογία 170-5.

ΕΡΓΑ

Εβδομήντα ένα πεζά έργα σώζονται· μια πλαστή τραγωδία (*Ποδάγρα)* σε ιάμβους κι άλλα μέτρα· και μια συλλογή επιγραμμάτων μερικά απ' τα οποία μπορεί να είναι του Λ. Οι *Μεταμορφώσεις* υπάρχουν μόνο στην επιτομή του Φωτίου (*Βιβλ. Κώδ.* 129). Τα ΧΦΦ του Λ. επίσης έχουν κάπου δέκα αποδεδειγμένα νόθα έργα. Τα πεζά έργα περιλαμβάνουν τέσσερις σοφιστικές μελέτες (*Φάλαρης* 1 και 2, *Τυραννοκτόνος, Αποκηρυττόμενος*)· εννέα Προλαλιαί (*Διόνυσος, Ήλεκτρον, Αρμονίδης, Ηρακλής, Προμηθεύς εν τοις λόγοις, Σκύθης, Διφάδες, Ζεύξης)*· πέντε κομμάτια επιδεικτικής ρητορείας (*Ιππίας, Οίκος, Πατρίδος Εγκώμιον, Μυίας Εγκώμιον, Υπέρ του εν τη Προσαγορεύσει Πταίσματος*)· δεκαεπτά αφηγηματικά ή διαλεκτικά κομμάτια σε μορφή επιστολική ή φυλλαδίων· τριάντα έξι διάλογοι.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. κάτω από τις *Μελέτες* παρακάτω, Bompaire (1958), Betz (1961), Anderson (1976) *Theme and variation...*· επίσης V. Fumarola, *A. & R* 9 (1964) 97-107).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ: ΚΕΙΜΕΝΑ: C. Jacobitz (Leipzig 1836-41: ανατ. Hildesheim 1966: με σχόλια και πίνακα λέξεων)· *ο ίδ.* (BT. 1851)· N. Nilén (BT, 1906-23:

τεύχ. 1-2 μόνο)· A. M. Harmon, K. Kilburn, M.D. Macleod (Loeb, 1913-67)· E. Steindl, *Scytharum colloquia* (BT, 1970)· M.D. Macleod (OCT, 1972-1987). ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ: Εκτός από σημειώσεις στη Loeb τα μόνα νεότερα υπομνήματα είναι τα ακόλουθα. *Τόξαρις:* C.G. Jacob (Halle 1825). *Ποδάγρα και Ωκύπους:* J. Zimmerman (Leipzig 1909). Περί της Συρίης θεού: H. A. Strong και J. Garstang (London 1913)· C. Clemen, *Der alte Orient* XXXVII 3-4 (Leipzig 1938). *Φιλοψευδείς*: L. Müller, *Eos* suppl. 13 (1932)· J. Schwartz, 2η έκδ. (Paris 1963: με τον *Περεγρ.*). *Αληθών διηγημάτων*: C. J. Jerram (Oxford 1936)· F. Ollier (Paris 1962). *Πώς δει ιστορίαν συγγράφειν:* H. Homeyer (München 1965). *Βίων πράσις:* T. Beaupère (Paris 1967). *Πλοίον*: G. Husson (Paris 1970). *Ζευς τραγωδός*. J. Coenen (Meisenheim am Glan 1977). *Παράσιτος*: H.G.Nesselrath (Berlin 1985). *Σχόλια*. H. Rabe (BT, 1910)

ΜΕΛΕΤΕΣ: W. Schmid, *Der Atticismus* I (Stuttgart 1887)· R. Helm, *Lucian und Menipp* (Leipzig 1906)· E. J. Putnam, 'Lucian the sophist', *C.Ph.* 4 (1909) 162-77· H. Piot, *Les procédés littéraires de la seconde sophistique chez Lucien: L'ecphrasis (Rennes 1914)· A.* R. Bellinger, 'Lucian's dramatic technique', *Y.Cl.S.* I (1928) 3-40· B. P. McCarthy, 'Lucian and Menippus', *Y.Cl.S.* 4 (1934) 3-58· M. Caster, *Lucien et la pensée religieuse de son temps* (Paris 1937)· του ίδιου, *Études sur Alexandre ou le faux prophète de Lucien* (Paris 1938)· F. W. Householder, *Literary quotation and allusion in Lucian* (New York 1941)· J. Bompaire, *Lucien écrivain* (Paris 1958)· H. Betz, *Lucian von Samosata und das Neue Testament* (Berlin 1961)· B. Baldwin, 'Lucian as a social satirist', *C.Q.* 11 (1961) 199-208· του ίδιου, *Studies in Lucian* (Toronto 1973)· J. Schwartz, *Biographie de Lucien de Samosate,* Coll. Latomus LXXXIII (Bruxelles 1968)· G. Anderson, *Studies in Lucian's comic fiction* (Leiden 1976)· του ίδιου, *Lucian. Theme and variation in the Second Sophistic* (Leiden 1976)· G. Strohmaier, 'Übersehenes zur Biographie Lukians', *Philologus* 120 (1976) 117-22· C. Robinson, *Lucian and his influence in Europe* (London 1979)· G. Anderson, 'Lucian: a sophist's sophist', *Y.Cl.S.* 27 (1982) 61-92· J. Hall, *Lucian's satire* (New York 1981)· C.P. Jones, *Culture and sosiety in Lucian* (υπό έκδοση).

ΑΛΚΙΦΡΩΝ

ΒΙΟΣ

Δεν υπάρχει καμιά αρχαία μαρτυρία εκτός από την ετικέτα του *ρήτωρ* στήν ΧΦ παράδοση και στον Τζέτζη, *Χιλ. 8.895.* Σαν μαρτυρία για τη συριακή καταγωγή του πάρθηκαν μερικοί υπαινιγμοί του και τα κοινά θέματα που τον συνδέουν με τον Λουκιανό, τον Λόγγο και τον Αιλιανό. Η προτεραιότητά του αμφισβητείται, αλλά η χρήση του Λουκιανού από τον Αλκ. και του Αλκ. από τον Λόγγο και τον Αιλιανό είναι πιθανή· βλ. εισαγ. της Loeb 6 κε. και B. E. Perry, *The ancient romances. A literary-historical account of their origins* (Berkeley/Los Angeles 1967) 350-1.

ΕΡΓΑ

123 *Επιστολαί* που εμφανίζονται σαν να έχουν γραφτεί από ψαράδες, αγρότες, παράσιτους και εταίρες της Αττικής του 4ου αι. π.Χ.

ΑΙΛΙΑΝΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Μέχρι το 1949 βλ. την εισαγωγή της Loeb 1 κε. και 32 κε.)

ΚΕΙΜΕΝΑ: M. A. Schepers (BT, 1905)· A. R. Benner και F. H. Fobes (Loeb, 1949: με επιστολές του Αιλιανού και του Φιλόστρατου).

ΜΕΛΕΤΕΣ: K. Meiser, 'Über die Briefe des Rhetors Alkiphron', *S.B.A.W.* 1904· C. Bonner, 'On certain supposed literary relationships', *C.Ph* 4 (1909) 32-44 και 276-90· C. N. Jackson, 'An ancient letter-writer -Alciphron', *Harvard essays in classical subjects* (Boston 1912) 67-96· L. Previale 'L' epistolario di Alcifrone', *M.C.* 2 (1932) 38-72· G. Carugno, 'Alcifrone nei suoi rapporti con Longo e il mondo bucolico', *G.I.F.* 8 (1955) 153-9· ο ίδ., 'Intrighi familiari, inesperienza ed ignoranza dei contadini nelle "Epistole' Rustiche', di Alcifrone', *G.I.F.* 13 (1960) 135-43· F. Conca, 'Osservazioni intorno allo stilo di Alcifrone', *R.F.I.C.* 102 (1974) 418-31· A. S. Gratwick, 'Sundials, parasites, and girls from Boeotia', *C.Q.* 29 (1979) 308-23.

ΑΙΛΙΑΝΟΣ (CLAUDIUS AELIANUS)

ΒΙΟΣ

Χρονολογία γέννησης άγνωστη, πιθανόν π. 165 μ.Χ., αφού πέθανε πάνω από 60 ετών ανάμεσα στο 222 και τη σύνθεση του έργου του Φιλοστράτου, *Βίοι σοφ.*, άτεκνος εργένης. Ο ίδιος θεωρεί τη Ρώμη ως τη δική του patria, όπως κι ο Φιλόστρατος, και μόνο η Σούδα προσδιορίζει τη Praeneste κι ισχυρίζεται ότι είχε ιερωσύνη εκεί. Μαθητής του Παυσανία της Καισάρειας και θαυμαστής του Ηρώδη. Έκανε επιδείξεις ρητορικής απαγγελίας στη Ρώμη αλλά παρά τον τίτλο του σοφιστή εγκατέλειψε την επιδεικτική απαγγελία για το γράψιμο που ταίριαζε καλύτερα στο ταλέντο του. Ισχυριζόταν ότι δεν εγκατέλειψε ποτέ την Ιταλία αλλά βεβαιώνει ότι είδε ένα βόδι με πέντε πόδια στην Αλεξάνδρεια (*Περί ζώων ιδιότητος* 11.40 - μια συμβατικότητα παραδοξογράφου;). Οι Ερμαί του Ομήρου και Μενάνδρου ενεπίγραφοι με ελεγειακά ποιήματα (ένα από τον Αντίπατρο από τη Σιδώνα, *Παλ. Ανθολ.* 7.6= *Hell Epigr.* 224-7, τα άλλα πιθανώς από τον Α.) ἕνεκ' Αἰλιανοῦ, που βρέθηκαν Alle Tre Fontane έξω από την Porta S. Paolo, μπορεί να σημαδεύουν την προαστιακή έπαυλή του (villa suburbana)· πβ. *IG* XIV 1168 και 1183. Πηγές: τα έργα του, ιδ. *Ποικ. Ιστ.* 2. 38, 12.25, 14.45 (Ρώμη) Φιλόστρ. *Βίοι σοφ.* 2. 31, Σούδα.

ΕΡΓΑ

Περί ζώων ιδιότητος, σε δεκαεπτά βιβλία. *Ποικίλη ιστορία* σε δεκατέσσερα βιβλία, πλήρης ως το 3.12 και απ' εκεί και πέρα μόνο αποσπασματικά. Είκοσι *Αγροικικαί επιστολαί*. Ποιήματα(;), βλ. κάτω από τον τίτλο *Βίος*. Έργα *Περί προνοίας* και *Περί θείων εναργειών*, που εικονίζουν την τιμωρία από μέρους των θεών της κακίας (αποσπάσματα). Μια ρητορική μελέτη εναντίον του Ελαγάβαλου (μετά το θάνατό του) με τον τίτλο *Κατηγορία του Γύννιδος* (χαμένη).

ΑΘΗΝΑΙΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: Περί ζώων ιδιότητος: R. Hercher (BT, 1864)· A. F. Scholfield (Loeb, 1958-9). *Ποικίλη ιστορία, Επιστ., Αποσπάσματα:* R. Hercher (BT, 1866). *Ποικίλη ιστορία:* M. R. Dilts (BT, 1974). *Επιστ.:* A. R. Benner και F. H. Fobes (Loeb, 1949: με τις επιστολές του Αλκίφρονα και Φιλόστρατου).

ΜΕΛΕΤΕΣ: (βλ. βιβλιογρ. στις εκδ. των Scholfield, Dilts και Benner και Fobes στα *κείμενα*): W. Schmid, Der Atticismus III (Stuttgart 1893)· C. Bonner, 'On certain supposed literary relationships', *C.Ph.* 4 (1909) 32-44· G. Carugno, 'Il "misantropo" nelle Epistole rustiche di Eliano', *G.I.F.* I (1948) 110-13· I. L. Thyresson, 'Quatre lettres de Claude Elien inspirées par le *Dyskolos* de Ménandre', *Eranos* 62 (1964) 7-25· J. Richmond, *Chapters on Greek fish-lore, Hermes* Einzelschriften XXVII (1973).

ΑΘΗΝΑΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Από την Ναύκρατη της Αιγύπτου· άγνωστη η ημερομηνία γέννησής του. Γράφει μετά τον Κόμμοδο (πέθ. 192 μ.Χ.), η μνεία του οποίου στο 537 κε. υποδεικνύει μια δραματική χρονολογία κατά την βασιλεία του για τους *Δειπνοσοφιστές*, και ίσως μετά το 228 αν ο χαρακτήρας Ουλπιανός από την Τύρο έχει σαν πρότυπό του τον νομομαθή και πραιτωριανό Ουλπιανό που δολοφονήθηκε εκείνο τον χρόνο. Το ρωμαϊκό σκηνικό και οι νύξεις του υποβάλλουν ότι ο συγγραφέας για κάποιο διάστημα κατοικούσε στη Ρώμη.

ΕΡΓΑ

Δειπνοσοφισταί σε τριάντα βιβλία· σώζεται σε δεκαπέντε (τα δύο πρώτα και ένα μέρος του τρίτου αποσπασματικά) και σε μια επιτομή. Μια ιστορία *Περί των εν Συρία βασιλευσάντων* (211a) και ένα έργο σχετικό με μια περικοπή από τους *Ιχθύες* του Αρχέστρατου (329c) είναι χαμένα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: G. Kaibel (BT, 1887-90)· C. B. Gulick (Loeb, 1927-41)· A. M. Desrousseaux και C. Astruc (Budé, 1956-). Έκδ. της επιτομής από τον S. P. Peppink (Leiden 1937-9). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: S. Schweighäuser (Strasburg 1801-7).

ΚΕΙΜΕΝΑ: G. Kaibel, *De Athenaei epitome* (Rostock 1883)· F. Rudolph, 'Die Quellen und die Schriftstellerei des Athenaios', *Philologus* συμπλ. VI (1891) 109-62· K. Mengis, *Die Schriftstellerische Technik in Sophistenmahl des Athenaeus* (Paderborn 1920: βιβλιοκριμένη από τον A. Rostagni, *R.F.I.C.* 49 (1921) 120-2)· L. Nyikos, *Athenaeus quo consilio quibusque usus subsidiis Dipnosophistarum libros composuerit* (Basel 1941)· A.S.F. Gow, *Machon* (Cambridge 1965) 25-32.

ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

ΓΕΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

(1) ΚΕΙΜΕΝΑ

Hercher, R., *Erotici scriptores Graeci*, 2 τόμοι (Leipzig 1858-9)

Hirschig, G. A., *Erotici scriptores, Graece et Latine* (Paris 1856)

Lavagnini, B., *Eroticorum Graecorum fragmenta papyracea* (Leipzig 1922)

Pack, R. A., *The Greek and Latin Literary texts from Graeco-Roman Egypt*, 2η έκδ. (Ann Arbor 1965) αρ. 2271 (;), 2468, 2616-41

Zimmermann, F., *Griechische Romanpapyri und verwandte Texte* (Heidelberg 1936: ερμην. σχόλια και βιβλιογρ.)

Μια πλήρης έκδοση των αποσπασμάτων των αρχαίων ελληνικών μυθιστορημάτων, με μτφρ. και ερμηνευτικά σχόλια, ετοιμάζεται από τους J. Winkler και S. Stephens.

(2) ΜΕΛΕΤΕΣ (Για το 1945-60 βλ. O. Mazal, *Jahrb. d. Öst. Byz. Gesell.* 11-12 (1962-3) 7-55· 13 (1964) 29-86· 14 (1964) 83-124· για το 1950-70 βλ. G.N. Sandy, *C.W.* 67 (1974) 321-59).

Anderson, G., *Studies in Lucian's comic fiction* (Leiden 1976)

του ίδιου, *Eros sophistes. Ancient novelists at play* (Chico 1982)

Braun, M., *Griechischer Roman und Hellenistische Geschichtsschreibung* (Frankfurt am Main 1934)

Gärtner, H., 'Xenophon von Ephesos', *RE* IXA.2 (1967) 2055-89

Hägg, T., *Narrative technique in ancient Greek romances* (Stockholm 1971)

του ίδιου, *The novel in antiquity* (Oxford 1983)

Haight, E. H., *Essays on the Greek romances* (New York 1943) και *More essays on the Greek romances* (New York 1945)

Heiserman, A., *The novel before the novel* (Chicago 1977)

Kerenyi, K., *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung* (Tübingen 1927: ανατυπ. Darmstadt 1962)

Ludvikovsky, J., *Le roman grec d' aventures* (Praha 1925: γαλλική περίληψη 147-58)

Merkelbach, R., *Roman und Mysterium in der Antike* (München/Berlin 1962)

Perry, B.E., *The ancient romances. A literary-historical account of their origins* (Berkeley/Los Angeles 1907)

Rattenbury, R.M., 'Traces of lost Greek novels', στους Powell-Barber III 211-57

Reardon, B. P., *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J.-C.* (Paris 1971) 309-403

του ίδιου, 'The Greek novel', *Phoenix* 23 (1969) 55-73

Reitzenstein, R., *Hellenistische Wundererzählungen* (Leipzig 1906)

Rohde, E., *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 3η έκδ. (Leipzig 1913: ανατυπ. 1960)

Rommel, H., *Die naturwissenschaftlich-paradoxographischen Exkurse bei Philostratos, Heliodoros und Achilleus Tatios* (Stuttgart 1923)

Schissel von Fleschenberg, O., *Entwicklungsgeschichte des griechischen Romans im Altertum* (Halle 1913)

Schwartz, E., *Fünf Vorträge über den griechischen Roman* (Berlin 1896)

Scobie, A., *Studies in the ancient romance and its heritage* (Meisenheim am Glan 1969) και *More studies in the ancient romance and its heritage* (Meisenheim am Glan 1973)

Sinko, T., 'De ordine quo erotici scriptores Graeci sibi successisse videantur', *Eos* 41 (1940-6) 23-45

Todd, F. A., *Some ancient novels. Leucippe and Clitophon. Daphnis and Chloe, the Satyricon. The Golden Ass* (Oxford 1940)

Weinreich, O., *Der griechische Liebesroman* (Zürich 1962)

Weitzmann, K., *Ancient book illustration* (Cambridge, Mass. 1959) 99-111

Zimmermann, F., 'Zum Stand der Forschung über den Roman in der Antike', *Forsch. und Fortschritte* 26 (1950) 59-62

Από τον *Thesaurus Linguae Graecae, TLG* Publication VIII (Irvine 1980) εκδόθηκε σε 'μικροφίσ' (microfiche) *An alphabetical Keyword-in-context concordance to the Greek novelists.*

ΑΝΕΠΙΓΡΑΦΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΜΕΛΕΤΕΣ: *Ιόλαος*: P. J. Parsons, 'Narrative about Iolaus', *P. Oxy.* 42 (1974) αρ. 3010, 34-41, πβ. του ίδιου, 'Greek Satyricon ?', *B.I.C.S.* 8 (1971) 53-68· Anderson (1976) στα *Γενικά έργα* για το 'Μυθιστόρημα', 106-8. *Ιωσήφ και Ασενέθ*: M. Philonenko (Leiden 1968: εισαγωγή, κείμενο, γαλλική μτφρ., σχόλια και ευρετήριο ρημάτων)· S. West, *C.Q.* 24 (1974) 70-81. *Μητίοχος και Παρθενόπη*: Lavagnini (*Γενικά έργα*) 21-4· Zimmermann (*Γενικά έργα* (1)) αρ. 6A και B (αλλά όχι 6C, 62-3)· H. Maehler, *Z.P.E.* 23 (1976) 1-20. *Το όνειρο του Νεκτανεβώ* : Lavagnini (*Γενικά έργα)*) 37-42. *Νίνος και Σεμίραμις*: S. Gaselee και J. M. Edmonds, *Δάφνις και Χλόη* κλπ. (Loeb, 1916)· Lavagnini (*Γενικά έργα*) 1-5· Zimmermann (*Γενικά έργα* (1)) αρ. 1, 13-35· M. Norsa και G. Vitelli, *P.S.I.* 13 (Firenze 1939) αρ.1305, 82-6· F. Zimmermann, 'Das neue Bruchstück des Ninos-Romans (*P.S.I*) 1305)', *W. Z. Rostock* 1953-4 175-81· C. Wehrli, 'Un fragment du roman de Ninos', *Z.P.E.* 6 (1970) 39-41. *Σεσόγχωσης*: B. P. Grenfell και A. S. Hunt, *P. Oxy.* 15 (1922) αρ. 1826· Zimmermann (*Γενικά έργα* (1)) αρ. 2, 36-40· S. West, 'Addendum to P. Oxy. 2466: 'Seconchosis romance', *P.Oxy.* 47 (1980) αρ. 3319, 11-19· J. N. O' Sullivan και W. A. Beck, *Z.P.E.* 45 (1982) 71-83. *Tefnut*: R. Reitzenstein, *S.H.A.W.* 1923, συμπλ. 2· S. West, 'The Greek version of the legend of Tefnut', *J.E.A.* 55 (1969) 161-83. *Tinouphis:* M. W. Haslam, 'Narrative about Tinouphis in prosimetrum', *P. Turner* (1981) αρ. 8,35-45.

ΛΟΛΛΙΑΝΟΣ

ΒΙΟΣ

Η ταύτισή του με τον φιλοστράτειο σοφιστή (*Β.Σ.* 1.23) που ήκμασε υπό τον Πίο είναι απίθανη αν λάβει κανείς υπόψη το ακατέργαστο ύφος του παπύρου, αλλά η χρονολόγησή του τοποθετεί τον συγγραφέα νωρίτερα από τα μέσα του 2ου αι. μ.Χ. Ένα έργο που κακόβουλα κυκλοφόρησε με το όνομα του Λολλιανού από έναν αντίπαλό του ίσως θα μπορούσε να εξηγήσει τα φαινόμενα (πβ. το *Αράσπης και Πάνθεια* που καθώς φαίνεται δημοσιεύτηκε σαν έργο του Διονύσιου του Μιλήσιου από τον εχθρό του Celer, Φιλόστρ. *Β.Σ.* 22.524).

ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΔΙΟΓΕΝΗΣ

ΕΡΓΑ

Φοινικικά, ήρωας των οποίων ήταν πιθανώς ο Ανδρότιμος· μόνο αποσπάσματα σώζονται.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: A. Henrichs (Bonn 1972), που εκδίδει και συζητά τον *P. Col.* ευρ. 3328 του δεύτερου μισού του 2ου αι. μ.Χ. (δίνοντας προεγγραφή και αποσπάσματα του Βιβλ. 1 και αποσπάσματα που καλύπτουν την ένωση μεταξύ δύο άλλων βιβλίων)

ΜΕΛΕΤΕΣ: G. Sandy, 'Notes on Lollianus' *Phoinicica'*, *A.J.Ph.* 100 (1979) 367-76· J.J. Winkler, 'Lollianus and the desperadoes', *J.H.S.* 100 (1980) 155-81· C. P. Jones, 'Apuleius' *Metamorphoses* and Lollianus' *Phoinikika'*, *Phoenix* 34 (1980) 243-54· J. N. O' Sullivan, *Z.P.E.* 50 (1983) 7-11.

ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΔΙΟΓΕΝΗΣ

ΒΙΟΣ

Άγνωστος. Το όνομα του αποκλείει την ελληνιστική χρονολόγηση του Φωτίου, και είναι πιθανή μια χρονολογία κοντά στην παρωδία των *Αληθών διηγημάτων* του Λουκιανού (δεκαετία του 160;) μέσα στον 1ο αι. και το πρώτο μισό του 2ου αι. μ.Χ., εκτός και αν υπάρχει επίσης παρωδία στα *Σατυρικά* του Πετρώνιου.

ΕΡΓΑ

Τὰ ὑπὲρ Θούλην ἄπιστα (24 βιβλ.), που σώζονται μόνο στην επιτομή του Φωτίου και σε παπυρικά αποσπάσματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: Δεν υπάρχει καμιά προσπάθεια για συνδυασμό της επιτομής και των αποσπασμάτων. *Επιτομή*: Φώτιος, *Βιβλιοθήκη*, εκδ. R. Henry, 2ος τόμος (Paris 1960) Κώδ. 166, 140-9. *Πάπυροι*: C. Bonner, 'A papyrus describing magical powers', *T.A.Ph.A.* 52 (1921) 111-18, αποδείχθηκε μυθιστορηματικός από τον E. R. Dodds, 'A fragment of a Greek novel (*P. Mich.* ευρ. αρ. 5)', στο *Phoenix* συμπλ. II (1952) 133-8 και ο K. Reyhl ισχυρίστηκε ότι είναι του Διογένη στο *Antonios Diogenes* (διδ. διατρ. Tübingen 1969)· G. Vitelli, *P.S.I.* 10 (1932) αρ. 1177 (πβ. F. Zimmermann, 'Die stumme Myrto', *Ph.W.* 55 (1935) 474-80 και του ίδιου, 'Die ἄπιστα des Antonius Diogenes im Lichte des neuen Fundes', *Hermes* 71 (1936) 312-20)· P. J. Parsons, *P. Oxy.* 42 (1974) αρ. 3012· C. Gallavotti 'Frammento di Antonio Diogene?', *S.I.F.C.* 8.4. (1930) 247-57 (πρώτη έκδοση του *P.S.I.* 1177) απίθανα προτείνει ότι ο *P. Dublin* C3 (Lavagnini 16 και Zimmermann αρ. 8, στα *Γενικά έργα* (1) για το 'Μυθιστόρημα') ανήκει επίσης στον Διογένη. *Παρατιθέμενα αποσπάσματα:* Πορφύριος, *Opuscula selecta* εκδ. A. Nauck (Leipzig 1886), *Βίος Πυθαγόρου* τμήματα 10-17, 32-47,54-5 (Βλ. Reyhl, στους *Παπύρους* παραπάνω)· Λυδός, *περί μηνών* εκδ. R. Wünsch (Leipzig 1898) 3.5, 4. 42 (με ειδική αναφορά στο Βιβλ. 13).

ΜΕΛΕΤΕΣ: K. Reyhl, *Antonios Diogenes* (διδ.διατρ. Tübingen 1969)· G. Anderson, *Studies in Lucian's comic fiction* (Leiden 1976) 1-7.

ΧΑΡΙΤΩΝ

ΒΙΟΣ

Ισχυρίζεται ότι είναι από την Αφροδισιάδα (1.1.1.) και γραμματέας του ρήτορα Αθηναγόρα, ίσως αληθινά (βλ. *CIG* 2782-3· 2846 για αυτά τα ονόματα εκεί). Πιθανώς ο Φιλόστρατος στην *Επιστ.* 66 απευθύνεται σ' αυτόν. Ο πρωιμότερος πάπυρος (Michaelides) είναι στα μέσα του 2ου αι. μ.Χ. αλλά το ύφος (βλ. Παπανικολάου (1973) στις *Μελέτες* παρακάτω ίσως οδηγεί σε μια πρωιμότερη ημερομηνία όπως ο 1ος αι. π.Χ.

ΕΡΓΑ

Τὰ περὶ Χαιρέαν καὶ Καλλιρόην ἐρωτικὰ διηγήματα (8 βιβλ.).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: W. E. Blake (London 1938)· D.S.Crawford, *Papyri Michaelidae* (Aberdeen 1955) αρ. I· G. Molinié (Budé, 1979).

ΜΕΛΕΤΕΣ: S. Heibges, *De clausulis Charitoneis* (Halle 1911)· A. Calderini, *Caritone di Afrodisia* (Torino 1913)· B. E. Perry, 'Chariton and his romance from a literary point of view', *A.J.Ph.* 51 (1930) 93-134· W. Bartsch, *Der Charitonroman und die Historiographie* (Leipzig 1934)· T. W. Lumb, 'Charito, *G.& R.* (1935) 83-91· P. Salmon, 'Chariton d' Aphrodisias et la révolte égyptienne de 360 avant J. C.', *C.E.* 36 (1961) 365-76· R. Petri, *Über den Roman des Chariton* (Meisenheim am Glan 1963)· J. Helms, *Character portrayal in the romance* (The Hague/Paris 1966)· A. D. Papanikolaou, *Chariton-Studien* (Göttingen 1973)· B. P. Reardon, 'Theme, Structure and narrative in Chariton', *Y.Cl.S.* 27 (1982) 1-27.

ΞΕΝΟΦΩΝ

ΒΙΟΣ

Κατά την Σούδα ήταν ένας ιστορικός από την Έφεσο (πιθανώς πάνω στη μοναδική βάση των έργων που παραθέτει)· τόσο το όνομα όσο και η καταγωγή του αμφισβητούνται. Η αναφορά του στο αξίωμα του ειρηνάρχη (2.13.3, 3.9.5) δίνει ένα terminus post quem του Τραϊανού όμως δύσκολα (όπως ο Moreschini (1970/1) στις *Μελέτες* παρακάτω) ένα ante quem του Μάρκου (πβ. *Dig.* 48, 13, 4.2), αν και είναι πιθανά τα μέσα/τέλη του 2ου αι. μ.Χ. Βλ. H. Gärtner, *RE* IXA.2 (1967) 2057-8.

ΕΡΓΑ

Τὰ κατὰ Ἀνθίαν καὶ Ἀβροκόμην Ἐφεσιακά σε 10 βιβλ. (Σούδα)· το κείμενό μας σε πέντε βιβλία είναι μια επιτομή. Η Σούδα υποθέτει και άλλα έργα αλλά ονομάζει μόνο το *Περί της Εφεσίων πόλεως*. Λίγοι δέχονται την άποψη του Merkelbach ότι αυτός που έκανε την επιτομή μετέτρεψε σε μυστηριακό μυθιστόρημα του Ήλιου ένα της Ίσιδας (βλ. Gärtner στο *Βίο* παραπάνω, 2074-80).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: G. Dalmeyda (Budé, 1926)· G. Miralles (Barcelona 1967)· A. D. Papanikolaou (BT, 1973).

ΜΕΛΕΤΕΣ: E. Mann, *Über den Sprachgebrauch des Xenophon Ephesius* (Progr. Kaiserslautern 1895-6)· K. Bürger, 'Zu Xenophon von Ephesus', *Hermes* 27 (1892) 36-67· O. Schissel von Fleschenberg, *Die Rahmenerzählung in den Ephesischen Geschichten des Xenophon von Ephesus* (Innsbruck 1909)· H. Henne, 'La géographie de l'Égypte dans Xénophon d'Ephèse', *R.H.Ph.* 4 (1936) 97-106· F. Zimmermann, 'Die Ἐφεσιακά der sog. Xenophon von Ephesos', *W.J.A.* 4 (1949/50) 252-86· A. D. Papanikolaou, 'Chariton und Xenophon von Ephesos: zur Frage der Abhängigkeit', *Fest. Vourvéris* (Αθήναι 1964) 305-20 (πβ. βιβλιοκρισία από τον Κ. Nickau, Gymnasium 53 (1966) 543-5)· T. Hägg, 'Die Ephesiaka des Xenophon Ephesios - Original oder Epitome?', *C. & M.* 27 (1966) 118-61· H. Gärtner, *RE* IX A. 2 (1967) 2055-89· C. Moreschini, 'Un ipotesi per la datazione del romanzo di Senofonte Efesio', *S.C.O.* 19/20 (1970/1) 73-5· T. Hägg, 'The naming of the characters in the romance of Xenophon Ephesius', *Eranos* 69 (1971) 25-59· A. M. Scarcella, 'Les structures socio-économiques du roman de Xénophon d'Éphèse', *R.E.G.* 90 (1977) 249-62· G. L. Schmeling, *Xenophon of Ephesus* (Boston 1980).

INDEX: Papanikolaou (BT εκδ.) 73-117.

ΙΑΜΒΛΙΧΟΣ

ΒΙΟΣ

Ισχυρίζεται ότι γεννήθηκε στη Συρία κι ότι η μητρική του γλώσσα ήταν η Αραμαϊκή και ότι προέβλεψε τη νίκη του Verus εναντίον των Πάρθων, δίνοντας την ακμή του στη δεκαετία του 160 μ.Χ.: πιθανόν έμαθε τη μαγική τέχνη, όπως ισχυρίζεται ότι ασκούσε τη βαβυλωνιακή, από το δάσκαλό του (*τροφεύς*), ένα 'βαβυλώνιο' που συνελήφθη στους πολέμους του Τραϊανού εναντίον των Πάρθων που υπάρχει ο ισχυρισμός ότι προμήθευσε στον Ι. την ιστορία του (βλ. σ. 2 και 32 Habrich). Η πίστη του Φωτίου ότι ο Ι. ήταν ο ίδιος Βαβυλώνιος πιθανόν είναι παρεξήγηση.

ΕΡΓΑ

Βαβυλωνιακὰ ή *Τὰ κατὰ Σινωνίδα καὶ Ῥοδάνην* σε 39 βιβλ. (Σούδα). Ο Φώτιος, *Βιβλ. Κώδ.* 94 στο τέλος, 78b 44 (68.15 Habrich), φαίνεται ότι είχε πλήρες κείμενο σε 16 βιβλία, είτε (αν και τα δύο νούμερα είναι ασφαλή) σε επιτομή ή άλλη έκδοση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: E. Habrich (BT. 1960).

ΜΕΛΕΤΕΣ: A. Borgogno, 'Qualche suggerimenti per la ricostruzione delle storie babilonesi di Giamblico', *R.E.I.C.* 102 (1974) 324-33.

ΑΧΙΛΛΕΥΣ ΤΑΤΙΟΣ

ΒΙΟΣ

Ρήτορας από την Αλεξάνδρεια· πιθανόν του τέλους του 2ου αι. μ.Χ., αν οι *Βουκόλοι* του Κάσσιου Δίωνα 72.4.1 (172 μ.Χ.) βρίσκονται πίσω απ' αυτούς του 3.9.2 κ.ε. Ο παλαιότερος πάπυρος (Vogliano κάτω από τα *Κείμενα* παρακάτω) είναι του 2ου αι., κι εισηγήθηκε ότι η χειρόγραφή μας παράδοση πέρασε από μια αναθεώρηση του 4ου αι. (Reardon (1971) κάτω από τα *Γενικά έργα* για το 'Μυθιστόρημα', 334 σημ. 56). Η παράδοση της Σούδας ότι έγινε επίσκοπος μπορεί να επηρεάζεται από εκείνη του Ηλιόδωρου. Πηγές: Ευστάθιος στην Οδ. ξ 350, Θωμάς Μάγιστρος στο λ. *ἀναβαίνω* (επάγγελμα, το τελευταίο ίσως κατά συμπερασμό όχι από μαρτυρία)· Σούδα και ΧΦΦ (πατρίδα).

ΕΡΓΑ

Τὰ κατὰ Λευκίππην καὶ Κλειτοφῶντα σε 8 βιβλ. (ο αρχικός τίτλος *Φοινικικά;* Βλ. A. Henrichs, *Die Phoinikika des Lollianos* (Bonn 1972) 206). Η Σούδα τον πιστώνει επίσης με τα έργα *Περί σφαίρας, Ετυμολογίαι* και *Ιστορία σύμμικτος πολλών μεγάλων και αξιολόγων ανδρών*· μόνο το πρώτο σώζεται (αν ο Αχιλλέας είναι το ίδιο πρόσωπο) σε αποσπάσματα: βλ. E. Maass, *Commentariorum in Aratum reliquiae* (Berlin 1898) 27-85.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ: ΚΕΙΜΕΝΑ: S. Gaselee (Loeb, 1917)· A. Vogliano, 'Un papiro di Achille Tazio', *S.I.F.C.* 15 (1938) 121-30· W. Schubart, *Griechische literarische Papyri* (Berlin 1950) αρ.30, 59-60· E. Vilborg (Stockholm 1955: με πλήρη βιβλ.)· A. Henrichs, 'Achilleus Tatios aus Buch III (P. Col. inv. 901)', *Z.P.E.* 2 (1968) 211-26. ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ: E. Vilborg (Stockholm 1962). Βιβλ. 3.: T. F. Carney (Salisbury 1961).

ΜΕΛΕΤΕΣ (πριν από το 1955 βλ. Vilborg παραπάνω): C. F. Russo, 'Pap. Ox. 1250 e il romanzo di Achille Tazio', *R.A.L.* 8.10 (1955) 397-403· του ίδ., Gnomon 30 (1958) 585-90 (βιβλιοκρισία του Vilborg)· D. Sedelmeier, 'Studien zu Achilleus Tatius', *W.S.* 72 (1959) 113-43· M. Hikichi, 'Eros and tyche in Achilles Tatius', *J.C.S.* 13 (1965) 116-26· J. Schwartz, 'Quelques observations sur les romans grecs' *A.C.* 36 (1967) 536-62.

ΛΕΞΙΚΟ: J. N. O' Sullivan (Berlin/New York 1980).

ΗΛΙΟΔΩΡΟΣ

ΒΙΟΣ

Ισχυρίζεται (10.41.4) ότι είναι Φοίνικας από την Έμεσα, απόγονος του Ηλίου, γιος του Θεοδοσίου Ηλιόδωρος. Ο Σωκράτης (*Εκκλ. ιστορ.* 5.22) τον ταυτίζει με τον επίσκοπο Τρίκκης που εισήγαγε την αγαμία στην εκκλησία της Θεσσαλίας (πβ. Φωτ. *Βιβλ. Κώδ.* 73 στο τέλος 51b40-1).Η χρονολογία του 4ου ή πρώιμου 5ου αι. που θα συνεπαγόταν δεν επιβεβαιώνεται από τη περιθωριακή σημείωση στο τέλος του Vat. Gr. 157 (11ος αι.) που τον τοποθετεί υπό τον Μέγα Θεοδόσιο (379-95), σχεδόν σίγουρα εσφαλμένη ερμηνεία της καταγωγής που

διεκδικούσε ο Ηλιόδωρος. Ο Van der Valk (1941) και ο Colonna (1950), στις Μελέτες παρακάτω, επιχειρηματολογούν ότι η πολιορκία της Συήνης 9.3 κε. έχει το πρότυπό της στην πολιορκία της Νίσιβης όπως περιγράφεται από τον Ιουλιανό (Λόγ. 1 και 3) και επιβεβαιώνεται από τον Άγ. Εφραίμ της Νίσιβης (*Carmina Nisibena* εκδ. G. Bickell (Leipzig 1886) 71 κε.)· αυτό θα έβαζε το έργο μετά το 357 μ.Χ. (Ιουλιανός, Λόγ. 3). Αλλά ο Szepessy (1976), στις *Μελέτες* παρακάτω, απέδειξε τώρα ότι η αφήγηση του Εφραίμ αποκλίνει και ότι ο Ιουλιανός βασίζεται στον Ηλιόδωρο, που έτσι μπορεί να ανήκει στον 3ο αι. όπως υποβάλλουν και οι ομοιότητες με τον Αχιλλέα και τον Φιλόστρατο. Έχει προταθεί η ταυτότητα με τον Ηλιόδωρο τον Άραβα του Φιλόστρατου *Βίοι σοφ.* 2.32 ή με τον T. Aur. Heliodorus Antiochi f. Hadrianus από την Παλμύρα (*IG* XIV 969-71): το *Αράβιος* για ένα Εμεσηνό είναι περίεργο, όμως όχι και αδύνατο εφόσον είναι *Παλμυρηνός*.

ΕΡΓΑ

Αἰθιοπικὰ τὰ περὶ Θεαγένην καὶ Χαρίκλειαν (10 βιβλ.).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: R. M. Rattenbury, T.W. Lumb, J. Maillon (Budé, 1935-43: 2η έκδ. 1960)· A. Colonna (Roma 1938: βλ. όμως Budé εκδ. III, πρόλογος).

ΜΕΛΕΤΕΣ: J. W. H. Walden, 'Stage-terms in Heliodorus' *Aethiopica*', *H.S.C.Ph.* 5 (1894) 1-43· M. Oeftering, *Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur* (Berlin 1901)· J. Fritsch, *Der Sprachgebrauch des griechischen Romanschriftsteller Heliodor und sein Verhältnis zum Atticismus*, 2 τόμοι (Kaaden 1901-2)· C. W. Keyes, 'The structure of Heliodorus *Aethiopica*', *S.Ph.* 19 (1922) 42-51· D. Baumgarten, 'Quid Xenophonti debeat Heliodorus Emesenus', *Stud. Leopol.* 4 (Lvov 1932) 1-36· M. van der Valk, 'Remarques sur la date des *Éthiopiques* d' Héliodore', *Mnemosyne* 9 (1941) 97-100· F. Altheim, 'Helios und Heliodor von Emesa', *Albae Vigiliae* 12 (Amsterdam 1942) = *Literatur und Gesellschaft im ausgehenden Altertum* II (Halle 1951) 94-124· A. Wifstrand, *Eikota V: zu den Romanschriftstellern* (Lund 1944-5) 36-41· V. Hefti, *Zur Erzählungstechnik in Heliodors Aethiopika* (Wien 1950)· A. Colonna, *Athenaeum* 28 (1950) 79-87 και *M.C.* 18 (1951) 153-9 (για την χρονολόγηση του Ηλ.)· T. Szepessy, 'Die Aethiopika des Heliodoros und der griechische sophistische Liebesroman', *A. Ant. Hung.* 5 (1957) 241-59· T. R. Goethals, *The Aethiopika of Heliodorus. A critical study* (Διδ. διατρ. Columbia 1959 microf.)· E. Feuillâtre, *Études sur les Éthiopiques d'Héliodore* (Poitiers 1966)· R. Keydell, 'Zur Datierung der *Aethiopika* Heliodors', στο *Polychronion: Fests. Dölger* (Heidelberg 1966) 345-50· D. Kövendi, 'Heliodors *Aithiopika*. Eine literarische Würdigung', στο (εκδ.). F. Altheim και R. Stiehl, *Die Araber in der alten Welt* III (Berlin 1966) 136-97· M. D. Reeve, *C.Q.* 18 (1968) 282-7 (Βιβλιογραφία από άρθρα που αναφέρονται στο κείμενο)· C. Lacombrade, 'Sur l'auteur et la date des *Éthiopiques*', *R.E.G.* 83 (1970) 70-89· A. M. Scarcella, 'Testimonianze della crisi di un' età nel romanzo di Eliodoro', *Maia* 24 (1972) 8-41· T. Szepessy, 'Le siège de Nisibe et la chronologie d'Héliodore', *A. Ant. Hung.* 24 (1976) 247-76· J. R. Morgan, 'History, romance and realism in Heliodorus', *Class. Ant.* I (1982) 221-65· J. J. Winkler, 'Heliodorus' *Aithiopika*', *Y.Cl.S.* 27 (1982) 93-158.

ΛΟΓΓΟΣ

ΒΙΟΣ

Ημερομηνίες και τόπος γεννήσεως άγνωστα. Η εξοικείωσή του με την Λέσβο υποστηρίζεται μόνο από το κείμενο (*πρόλ.* 1)· δεν αντικρούεται με στοιχεία παρμένα από την λογοτεχνική παράδοση που μερικές φορές κατακλύζουν τον ρεαλισμό, όμως η διαμονή του στο νησί αμφισβητείται. Για την υποστήριξη του ονόματος και την χρονολογία στο τέλος του 2ου αι. μ.Χ. βλ. *IG* XII 2 249 από την Θέρμη (πβ. *IG* XII συμπλ. σ. 76 και F. Hiller von Gaertringen, *N.G.G.* 1936, 111-16). Όμως παρόλο που είναι πιθανή μια χρονολόγηση στο δεύτερο μισό του 2ου ή το πρώτο μισό του 3ου αι., η πρωιμότερη χρονολογία βασίζεται στην αποδοχή της μίμησης από τον Αλκίφρονα (βλ. Dalmeyda, πρόλ. xvii, και Schönberger, εισαγ. στα *Κείμενα* παρακάτω· ο Perry στα *Γενικά έργα* για 'Το μυθιστόρημα' 350-1, συχνά αμφισβητείται (π.χ. από τον Dörrie (1936) στις *Μελέτες* παρακάτω).

ΕΡΓΑ

Ποιμενικὰ τὰ κατὰ Δάφνην καὶ Χλόην (4 βιβλ.)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: J. M. Edmonds και G. Thornley (Loeb, 1916)· A. Kairis (Athens 1932)· G. Dalmeyda (Budé, 1934)· O. Schönberger, 2η έκδ. (Berlin 1973)· M. D.Reeve (BT, 1982).

ΜΕΛΕΤΕΣ: H. Reich, *De Alciphronis Longique aetate* (Königsberg 1894)· C. Cichorius, *Römische Studien* (Leipzig 1922) 323· G. Valley, *Der Sprachgebrauch des Longus* (Uppsala 1926)· L. Castiglioni, 'Stilo e testo del romanzo pastorale di Longo', *R.A.L.* 61 (1928) 203-23· E. Vaccarello, 'L'eredità della poesia bucolica nel romanzo di Longo', *M.C.* 5 (1935) 307-25· H. Dörrie, *G.G.A.* 198 (1936) 345-50 (βιβλιοκρισία του Dalmeyda)· G. Rohde, 'Longus und die Bukolika', *Rh.M.* 86 (1937) 23-49· M.P. Nilsson, *Opuscula selecta* II (Lund 1952) 524-41· H. H. O. Chalk, 'Eros and the Lesbian pastorals of Longus', *J.H.S.* 80 (1960) 32-51· P. Turner, '*Daphnis and Chloe*: an interpretation', *G.& R.* 7 (1960) 117-23· M.C. Mittelstadt, *Longus and the Greek love romance* (διδ. διατρ. Stanford 1964)· του ίδιου, 'Longus, *Daphnis and Chloe* and Roman narrative painting', *Latomus* 26 (1967) 752-61· M. Berti, 'Sulla interpretazione mistica del romanzo di Longo', *S.C.O.* 16 (1967) 343-58· A. M. Scarcella, *Struttura e tecnica narrativa in Longo sofista* (Palermo 1968)· του ίδιου, *La lesbo di Longo sofista* (Roma 1968)· του ίδιου, 'Realtà e letteratura nel paesaggio sociale ed economic del romanzo di Longo sofista, *Maia* 22 (1970) 103-31· M. C. Mittelstadt, 'Bucolic-lyric motifs and dramatic narrative in Longus' Daphnis and Chloe', *Rh. M.* 10 (1970) 211-27· *του ίδ.* 'Love, Eros and poetic art in Longus', in *Saggi... d' Agostini* (Torino 1971) 305-32· A. M. Scarcella, 'La tecnica dell'imitazione in Longo sofista' *G.I.F.* 23 (1971) 134-59· *του ίδ.*, La Donna nel romanzo di Longo sofista', *G.I.F.* 24 (1972) 63-84· F. C. Christie, *Longus and the development of the pastoral tradition* (διδ. διατρ. Harvard 1972)· S. Deligiorgis, 'Longus' art in brief lives', *Ph.Q.* 53 (1974) 1-9· A. Geyer 'Roman und Mysterienrituel, *W.J.A.* n.s. 3 (1977) 179-96· L. R. Cresci, 'Il romanzo di Longo sofista e la tradizione Bucolica', *A.& R.* n.s. 26 (1981) 1-25· B. Effe, 'Longos. Zur Functionsgeschichte der Bukolik in der römischen Kaiserzeit', *Hermes* 110 (1982) 65-84· R. L. Hunter, *A Study of Daphnis and Chloe* (Cambridge 1983).

Ο ΜΥΘΟΣ

Ο μύθος πρέπει να είναι μια πολύ παλιά μορφή· χρησιμοποιείται από πρώιμους συγγραφείς όπως ο Ησίοδος και ο Αρχίλοχος και αναμφίβολα υπήρχε στην Ελλάδα και την Εγγύς Ανατολή πολύ πριν από την εποχή τους. Οι Έλληνες συνέδεαν τους παραδοσιακούς τους μύθους με τον Αίσωπο, ένα Θρακιώτη δούλο που έζησε στη Σάμο τον 6ο αι. π.Χ., αλλά πολλοί μύθοι που του αποδίδονται πρέπει να προέρχονται από διάφορες πηγές. Μια συλλογή 'Αισωπείων Μύθων' (*λόγοι Αισώπειοι* Διογ. Λαέρτ. 5.80) καταρτίστηκε από τον Δημήτριο τον Φαληρέα στα τέλη του 4ου ή τις αρχές του 3ου αι. π.Χ. (βλ. B. E. Perry, 'Demetrius of Phalerum and the Aesopic fables', *T.A.Ph.A.* 93 (1962) 287-346), αλλά η παλαιότερη κριτική αναθεώρηση του κειμένου που σώζεται, η ονομαζομένη Augustana, χρονολογείται από τον 1ο ή 2ο αι. μ.Χ., κι οι άλλες από τη μεταγενέστερη αρχαιότητα και το μεσαίωνα. Το άλλο μεγάλο όνομα στην ελληνική παράδοση είναι του Βάβριου, που έγραψε έμμετρους μύθους, όπως ο Φαίδρος στη Λατινική (*CHCL* II 624-6). Μπορεί να ήταν ένας εξελληνισμένος λατινόφωνος που έζησε στη Συρία· η χρονολογία του είναι αβέβαιη, ίσως 2ος αι. μ.Χ. Τόσο ο Βάβριος όσο και ο 'Αίσωπος' ήταν δημοφιλή κείμενα, που χρησιμοποιούνταν ευρέως στα σχολεία ως το τέλος της αρχαιότητας και πάρα πέρα. Οι αρχαίες βιογραφικές παραδόσεις για τον Αίσωπο μαρτυρούν το ενδιαφέρον που προξένησε· για μαρτυρίες και κείμενα των βίων βλ. B. E. Perry, *Aesopica* I (Urbana, Illinois 1952).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ: ΚΕΙΜΕΝΑ: Ο Αίσωπος και το corpus που αποδίδεται στον Αίσωπο: E. Chambry (Budé, 1927)· B. E. Perry, *Aesopica* I (Urbana, Illinois 1952)· A. Hausrath, 2η έκδ. αναθ. από τον H. Hunger (BT: I 1, 1970· I 2, 1959). Βάβριος: B. E. Perry (Loeb, 1965: με τον Φαίδρο). ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ: Βάβριος: W. G. Rutherford (London 1883).

ΜΕΛΕΤΕΣ: A. Hausrath, *RE* VI (1909) 1704-36 ('Fabel')· B. E. Perry, *Studies in the text history of the life and fables of Aesop* (Haverford, Penn. 1936)· του ίδ. 'Fable' *Stud. Gen.* 12 (1959) 17-37, του ίδ., Εισαγωγή στον Βάβριο και Φαίδρο (Loeb, 1965)· M. Nøjgaard, *La fable antique*, 2 τόμ. (Copenhagen 1964-7)· M. L. West, 'Near Eastern material in Hellenistic and Roman literature', *H.S.C.Ph.* 73 (1969) 113-34· F. R. Adrados, *Historia de la fabula greco-latina* I (Madrid 1979).

ΑΡΡΙΑΝΟΣ, LUCIUS FLAVIUS

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε το 85-90 μ.Χ. στην Νικομήδεια (σήμερα Ismit), όπου μορφώθηκε κι αργότερα έγινε ιερέας της Δήμητρας και της Κόρης (Φώτ. *Βιβλ. κώδ.* 93, 73a37-b3). Άκουσε τον Επίκτητο στη Νικόπολη γύρω στο 108 (F. Millar, *J.R.S.* 55 (1965) 142) και υπηρέτησε στο Consilium του C. Avidius Nigrinus στην Αχαΐα, πιθανόν πριν από το 110 (A. Plassart, *Fouilles de Delphes* III (4) (1970) 38 κε., αρ. 290 και 294· πβ. A. B. Bosworth, *C.Q.* 22 (1972) 184 σημ. 2). Ανθύπατος της Βαιτικής στο τέλος της δεκαετίας του 120 (;) όπως μαρτυρείται από ένα επίγραμμα από την Κόρδοβα· πβ. Oliver (1982) στις Μελέτες παρακάτω για το κείμενο και βιβλ. μέχρι σήμερα. Αναπληρωματικός ύπατος (suffectus) 129 ή 130.

ΑΡΡΙΑΝΟΣ

Legatus Aug pr.* της Καππαδοκίας 131-7· πβ. Ross-Wirth (1968) στα κείμενα παρακάτω, test. 8-17. Αποσύρθηκε στην Αθήνα όπου ήταν άρχων το 145/6 (IG II² 2055) και τιμήθηκε ως υπατικός και φιλόσοφος (*ὑπατικὸν φιλόσοφον*, Α.Α.Α. 3 (1970) 377-80): είχε ήδη επονομαστεί φιλόσοφος από τον L. Gellius Menander στην Κόρινθο γύρω στο 131 (πβ. G. W. Bowersock, *G.R.B.S.* 8 (1967) 279-80).

ΕΡΓΑ

Μεγάλο μέρος της αξιόλογης παραγωγής του (πβ. Φώτ. Βιβλ. Κώδ. 58, 17b21-2, Σούδα) χάθηκε. (α) Φιλοσοφικό. Διαλέξεις του Επίκουρου σε δώδεκα βιβλία, από τα οποία τέσσερα, που τιτλοφορούνται Διατριβαί, σώζονται: τέσσερα από τα υπολειπόμενα οκτώ μπορεί να ήταν Διατριβαί ή Διαλέξεις, και οι τελευταίες τέσσερις Ὁμιλίαι· πβ. M. Schenkl, *Epicteti dissertationes* (BT, 1894) xi κε. *Περὶ μετεώρων* καί *Περὶ κομητῶν* ήταν ίσως τμήμα ενός έργου: αποσπάσματα στους Roos-Wirth (1968) στα *Κείμενα* παρακάτω, 185-95. (β) Ιστορικά κλπ. *(Περίπλους Εὐξείνου Πόντου)* π. 132 (17.3)· *Τέχνη τακτική* 136/7 (πβ. 44)· *Ἔκταξις κατὰ Ἀλανῶν* μετά περίπου το 135 και ίσως μέρος της *Ἀλανικῆς* (= Αλανικής ιστορίας) τώρα χαμένης. *Βίοι Τιμολέοντος καί Δίωνος*, χαμένο, που μαζί με την *Ανάβαση Αλεξάνδρου* σε επτά βιβλία (και ένα παράρτημα στην ιωνική διάλεκτο, την *Ινδική* (=Ινδική ιστορία) προηγείτο των *Βιθυνιακῶν* (= Βιθυνιακής ιστορίας), σε οκτώ βιβλία (χαμένα) πβ. Φώτ. *Βιβλ. Κώδ.* 93, 73a31 κε. Η ακολουθία αυτή, που συνήθως τοποθετείται μετά το 137, υποστηρίζεται ότι πρέπει να προηγηθεί της υπατείας από τον A. B. Bosworth, 'Arrian's literary development', *C.Q.* 22 (1972) 163-85. Ο ϐίος του Τιλλόροϐου (πϐ. Λουκιανός *Αλέξ.* 2) είναι αχρονολόγητος. *Τὰ μετὰ Ἀλέξανδρον* σε δέκα ϐιϐλία (χαμένα και τα *Παρθικά* σε δεκαεπτά ϐιϐλία (χαμένα) είναι τα τελευταία. Ο *Κυνηγετικός* μάλλον ανήκει στην περίοδο κατά τήν οποία αποσύρθηκε στην Αθήνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: (α) Φιλοσοφικά. H. Schenkl, 2η έκδ. (BT, 1916)· W. A. Oldfather (Loeb, 1925-8)· J. Souilhé, A. Jagu (Budé, 1943-65). (β) Ιστορικά κλπ. A. G. Roos, G. Wirth, I *Alexandri Anabasis*, II Scripta minora et Fragmenta (BT, 1967-8: βιβλιογραφίες I lvi-lxiv, II xlvi-liii). *Ανάβασις* και *Ινδική*: P. A. Brunt (Loeb, 1976-). *Ινδική*: P. Chantraine, (Budé, 1927). Αποσπάσματα: *FGrH* αρ. 156. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Εκτός από τα σχόλια στις Loeb, Budé και *FGrH* υπάρχουν μόνο τα: G. Marenghi, *Arriano, Periplo der Ponto Eusino* (Napoli 1958)· D. B. Hull, Hounds and hunting in ancient Greece (Chicago 1964) 161-4 (μτφρ. και σύντομα ερμην. σχόλια στον *Κυνηγετικό*)· H. T. Hutzel, *From Gadrosia to Babylon. A commentary on Arrian's Anabasis 6.22-7.30* (διδ. διατρ. Indiana 1974)· A. B. Bosworth, *A historical commentary on Arrian's History of Alexander* I, *Commentary on Books i-iii* (Oxford 1980).

ΜΕΛΕΤΕΣ: E. Schwartz, *RE* II 1230-6 = *Griechische Geschichtsschreiber* (Leipzig 1957) 130-40· F. Reuss, 'Arrian und Appian', *Rh.M.* 45 (1899) 446-65· G.Wirth, 'Anmerkungen zur Arrianbiographie: Appian-Arrian-Lukian', *Historia* 13 (1964) 209-45· P. A. Stadter, 'Flavius Arrianus, the new Xenophon', *G.R.B.S.* 8 (1967) 155-61· G. Schepens, 'Arrian's view of his task as an Alexander-Historian', *Anc. Soc.* 2 (1971) 254-68· A. B. Bosworth,

* = Legatus Augusti pro praetore: εκπρόσωπος του Αυγούστου στη θέση στρατηγού

'Arrian's Literary develompent', *C.Q.* 22 (1972) 163-85· του ίδιου, Arrian in Baetica, *G.R.B.S.* 17 (1976) 55-64· P.A. Stadter, 'Xenophon in Arrian's *Cynegeticus*', *G.R.B.S.* 17 (1976) 157-67· P. A. Brunt, 'From Epictetus to Arrian', *Athenaeum* 55 (1977) 19-48· P.A. Stadter, *Arrian of Nicomedia* (Chapel Hill 1980)· του ίδιου, 'Arrian's extended preface', *I.C.S.* 6 (1981) 157-71· J.H. Oliver,'Arrian in two roles', *Hesperia* συμπλ. XIX (1982) 122-9· R. Syme, 'The career of Arrian', *H.S.C.Ph.* 86 (1982) 181-211).

ΑΠΠΙΑΝΟΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε το 96 μ.Χ. περίπου (το αργότερο: φαίνεται πως είναι ενήλικας ήδη από το 115-17, την ημερομηνία του περιστατικού του απ. 19, και είναι ηλικιωμένος από την δεκαετία του 150 μ.Χ., βλ. παρακάτω), πιθανώς στην *πατρίδα* Αλεξάνδρεια, όπου είχε μια εξέχουσα σταδιοδρομία. Η ικανότητά του στην δικανική ρητορεία τον έφερε στην Ρώμη, όπου υπεράσπισε υποθέσεις μπροστά σε αυτοκράτορες και τελικά (μετά από δύο τουλάχιστον αιτήσεις του φίλου του Fronto στον Πίο διορίστηκε επίτροπος (procurator Augusti) (*προοίμ.* 62·Fronto, *Epist. ad Ant. Pium* 9.2-3. 162 van den Hout), πιθανώς ένας τιμητικός διορισμός. Η επιστολή του Fronto μπορεί να αναφέρεται στη δική του άρνηση της ανθυπατίας του στην Ασία, π. 158 (έτσι ο C. R. Haines. *Fronto* 1 (Loeb, 1919) 263, απορρίπτεται από τον E. Champlin, 'The chronology of Fronto', *J.R.S.* 54 (1974) 149), αλλά η χρονολογία του συνήθως ορίζεται σε αναφορά στο προοίμιο του Α., που γράφτηκε 900 χρόνια από την ίδρυση της Ρώμης (34-5), και που εισηγείται π. 150, και 200 χρόνια μετά την ίδρυση του πριγκιπάτου (23-4), έτσι π. 152 αν ο Καίσαρας εκληφθεί ως ο θεμελιωτής (όπως από τον Gabba) ή π. 169 αν ο Α. υπολόγιζε από το Άκτιον (όπως οι δικές του διακρίσεις στο *προοίμ.* 22-3 και 60 μάλλον υποστηρίζουν). Η δεύτερη ημερομηνία θα μπορούσε να υποστηριχθεί από την αξίωση ότι υπήρξε προνοητής *αυτοκρατόρων* (*σφῶν, προοίμ.* 62): είτε ο Pius και το καθεστώς που ακολούθησε του Μάρκου και Λούκιου Βέρου, κι οπωσδήποτε μετά το 161. Η ημερομηνία του προοιμίου θα πρέπει επίσης να είναι *πριν* το 163 (Gabba 1967) κάτω από τα ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ παρακάτω, Χ). Ως την εποχή της συγγραφής ο Α. ήταν ηλικιωμένος και άτεκνος (Fronto, *Epist.* 9.2-3) και είχε ήδη δημοσιεύσει μιαν αυτοβιογραφία (*προοίμ.* 62). Μόνο δεκαεπτά από τα εικοσιτέσσερα βιβλία της ιστορίας φαίνονται να είχαν συμπληρωθεί όταν το προοίμιο γράφτηκε (Viereck-Roos στα *Κείμενα* παρακάτω, προοίμ. vi-vii).

ΕΡΓΑ

Αυτοβιογραφία (χάθηκε). Επιστολή στον Fronto (van der Hout σ. 227; Viereck-Roos 1 537). Ρωμαϊκή ιστορία σε εικοσιτέσσερα βιβλία, από τα οποία δεκατρία σώζονται μόνο σε αποσπάσματα* ή στην επιτομή του Φωτίου (*Βιβλ. Κώδ.* 57): [Ι: Βασιλείς, 2: Ιταλία. 3: Samnium. 4: Γαλατία. 5: Σικελία.] 6: Ισπανία. 7: Αννίβας. 8: Καρχηδόνα [και Νουμιδία. 9: Μακεδονία] και Ιλλυρία. 10: Ελλάδα [και Ασία]. 11: Συρία. 12: Μιθριδάτης. 13-17 Εμφύλιοι Πόλεμοι σε πέντε βιβλία. [18-21: Αίγυπτος σε τέσσερα βιβλία. 22: ο πρώτος αιώνας της αυτοκρατορίας, 23: Δακία. 24: Αραβία]

* Τα αποσπ. δηλώνονται με τετράγωνες αγκύλες

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ: ΚΕΙΜΕΝΑ: H. White (Loeb, 1912-13)· P. Viereck, A.G.Roos, E. Gabba, *Appiani Historia Romana* I (BT, 1962)· L. Mendelssohn, P. Viereck, *Appiani Historia Romana* II (BT, 1905). ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ: *Bell Civ.* 1: E. Gabba, 2η έκδ. (Firenze 1967). *Bell. Civ.* 5: E. Gabba (Firenze 1970: και τα δύο με ιταλ. μτφρ.).

ΜΕΛΕΤΕΣ: J. Hering, *Lateinisches bei Appian* (diss. Leipzig 1935)· E. M. Sanford, 'Contrasting views of the Roman empire', *A.J.Ph.* 58 (1937) 437-56· E. Gabba, *Appiano e la storia delle Guerre Civili* (Firenze 1956)· *ο ίδ.*, 'Sul libro Siriaco di Appiano', *R.A.I.* 8.12 (1957) 337-51· T. J. Luce, *Appian's exposition of the Roman constitution* (diss. Princeton 1958)· E. Gabba, 'Storici greci da Angusto a Severo', *R.S.I.* 71 (1959) 361-81· P. Jannacone, 'Appunti per una storia della storiografia retorica nel secondo secolo', *G.I.F.* 14 (1961) 289-307· H. J. Kühne, 'Appians historiographische Leistung', *W. Z. Rostock* 18 (1969) 345-77· I. Hahn, 'Papyrologisches zum Namen Appians', *Philologus* 117 (1973) 97-101.

ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ

ΒΙΟΣ

Γεννήθηκε στην πρώτη ή δεύτερη δεκαετία του 2ου αι. μ.Χ.· μάλλον ήταν από την Μικρά Ασία, ίσως από τη Λυδία. Έγραψε την *Περιήγηση* την εποχή του Μάρκου Αυρήλιου. Είχε επισκεφθεί την Μικρά Ασία, Ελλάδα, Μακεδονία, Συρία, Παλαιστίνη, Αίγυπτο και Ρώμη (βλ. Heberdey (1894) στις *Μελέτες* παρακάτω). *Πηγές* : το ίδιο του το έργο, ιδίως 8.9.7. (γέννηση· ο Παυσανίας δεν είδε τον Αντίνουν, όμως ένας αναγνώστης θα μπορούσε να μπερδευτεί και να φανταστεί ότι τον είχε δει)· 5.13.7 (τόπος γέννησης· το *παρ' ἡμῖν* υποδηλώνει καταγωγή από την Μαγνησία στο Σίπυλο)· 5.1.2 (χρονολογία της *Περιήγησης*· η θεμελίωση της ρωμαϊκής Κορίνθου χρονολογείται 217 χρόνια πριν από τον χρόνο της γραφής, που επομένως γι' αυτό το απόσπασμα είναι το 173) και 10.34.5 (παραπομπή στην εισβολή των Κοστοβώκων το 170 ή το 171).

ΕΡΓΑ

Περιήγησις τῆς 'Ελλάδος σε δέκα βιβλία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΚΕΙΜΕΝΑ: F. Spiro (BT, 1903)· W. H. S. Jones, H. A. Ormerod, R. E. Wycherley (Loeb, 1918-35)· M. H. Rocha Pereira (BT, 1973-81). ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: H. Hitzig και H. Blümmer, 3 τόμοι (6 τομίδια) (Berlin/Leipzig 1896-1910)· J. G. Frazer, 6 τόμοι, 2η έκδ. (London 1913)· Ν. Παπαχατζής, 4 τόμοι (Αθήνα 1963-75)· P. Levi, 2 τόμοι (Harmondsworth 1971). Επιλογές: E. Meyer, *Beschreibung Griechenlands* (Zürich 1954: με μτφρ.)· G. Roux, *Pausanias en Corinthie* (2. 1-15) (Paris 1958).

ΜΕΛΕΤΕΣ: A. Kalkmann, *Pausanias der Perieget* (Berlin 1886)· W. Gurlitt, *Über Pausanias* (Graz 1890)· R. Heberdey, *Die Reisen des Pausanias* (Wien 1894)· C. Robert, *Pausanias als Schriftsteller* (Berlin 1909· G. Pasquali, 'Die schriftstellerische Form des Pausanias', *Hermes* 48 (1913) 161-223· F. A. Trendelenburg, *Pausanias in Olympia* (Berlin 1914)· L. Deicke, *Quaestiones Pausanianae* (Göttingen 1935)· G. Daux, *Pausanias à Delphes* (Paris 1936)· A. Diller, 'The manuscripts of Pausanias', *T.A.Ph.A.* 88 (1957) 169-88· R. E. Wycherley, 'Pausanias in the Agora of Athens', *G.R.B.S.* 2 (1959) 21-44· J. Hejnic, *Pausanias the periegete and the archaic history of Arcadia* (Praha 1961)· R. E. Wycherley, 'Pausanias at Athens II', *G.R.B.S.* 4 (1963) 157-75· M. Marinescu-Himu, 'Les sources d'inspiration de Pausanias dans le livre IV de la Périégèse', *Actes de la XIIe conférence internationale d'études classiques: Eirene,* Cluj-Napoca 1972 (Amsterdam 1975) 251-7· M. Jost, 'Pausanias en megalopolitide', *R.E.A.* 75 (1973) 241-67· του ίδιου, 'Sur les traces de Pausanias en Arcadie', *Rev. Arch.* (1974) 179-86· O. Strid, *Über Sprache und Stil des Periegeten Pausanias* (Upsala 1976)· J. Heer, *La personnalité de Pausanias* (Paris 1979).

ΚΑΣΣΙΟΣ ΔΙΩΝ (CLAUDIUS CASSIUS DIO COCCEIANUS)

ΒΙΟΣ

Ημερομηνία γέννησης άγνωστη. Από τη Νίκαια στη Βιθυνία. Συνόδευσε τον πατέρα του Apronianus όταν ήταν ύπαρχος της Κιλικίας. Συγκλητικός στη Ρώμη υπό τον Κόμμοδο. Τιμήθηκε από τον Pertinax το 193 μ.Χ. και ορίστηκε πραίτωρας. Ύπατος για πρώτη φορά ως αναπληρωτής κάτω από ένα Σεβήρο σε άγνωστο χρόνο, ίσως το 205 (υπό τον Σεπτίμιο Σεβήρο) ή 223 ή 224 (υπό τον Σεβήρο Αλέξανδρο). Στη Νικομήδεια με τον Καρακάλλα το 214-15. Διορίστηκε από τον Macrinus επιμελητής της Περγάμου και Σμύρνης· ήταν εκεί τον χειμώνα του 218/19. Στην Ασία π. 221. Υπηρέτησε στην Αφρική (223) ως λεγάτος ή ανθύπατος, κι ύστερα λεγάτος του Αυγούστου στη θέση στρατηγού (legatus Augusti pro praetore) της Δαλματίας (224-5) και της Άνω Παννονίας (226-8). Ύπατος για δεύτερη φορά, ως συνάρχοντας του αυτοκράτορα, το 229 μ.Χ. Πηγές: τα έργα του ιδιαίτ. 75.15.3 (φόντο· πβ. Φώτ. *Βιβλ. Κώδ.* 71, Σούδα)· 72.7.2 (Κιλικία)· 72.4.2 (Κόμμοδος· πβ· 72.16.3, 20.1, 21.1)· 73. 12.2 (στρατηγός)· 76.16.4,80.2.1 (ύπατος πβ. *fasti*)· 77.17-18,78.8.4 (Νικομήδεια)· 79.7.4 (επιμελητής)· 79.18.3 (Ασία)· 49.36.4, 80.1.2-3 (Αφρική, Δαλματία, Παννονία)· *Bull.Épig.* 1971,454 αρ. 400 ('Claudius' ανάμεσα στα ονόματά του).

ΕΡΓΑ

(1) ΣΩΖΟΜΕΝΑ: *Ρωμαϊκή ιστορία* ως το 229 μ.Χ., σε 80 βιβλία· ανάλωσε είκοσι δύο χρόνια ετοιμάζοντας και συνθέτοντάς το (72.23.5). Τα βιβλ. 36-54 σώζονται ολόκληρα, 55-60 σε σημαντικά αποσπάσματα, 79-80 εν μέρει. Οι Επιτομές του Ξιφιλίνου (11ος αι.) και Ζωναρά (12ος αι.) είναι πολύτιμες για τα χαμένα μέρη του πρωτότυπου. (2) ΧΑΜΕΝΑ. Βιογραφία του Αρριανού (Σούδα· βλ. G. Wirth, *Klio* 41 (1963) 221-33)· διατριβή για τα όνειρα και τα θαύματα για τον Σεπτίμιο Σεβήρο στην αρχή της βασιλείας του (Δίων 72.23.1). Η Σούδα αναφέρει εσφαλμένα δυο έργα από τον Δίωνα που ονομάζονται *Περσικά* και *Γετικά*: το σφάλμα εξηγείται καλύτερα με σύγχυση των ονομάτων· ο Δίνων ο Κολοφώνιος έγραψε το πρώτο, ο Δίων από την Προύσα (Δίων Χρυσόστομος) το δεύτερο.

ΗΡΩΔΙΑΝΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ: U. P. Boissevain (Berlin 1895-1931: με *πίνακα λέξεων* (index verborum) από τον W. Nawijn)· E. W. Cary (Loeb, 1914-27: με σύντομες σημειώσεις).

ΜΕΛΕΤΕΣ: E. Gabba, 'Sulla storia romana di Cassio Dione', *R.S.I.* 67 (1955) 289-333· J.Bleicken, 'Der politische Standpunkt Dios gegenüber der Monarchie', *Hermes* 90 (1962) 444-67· F. Millar, *A Study of Cassius Dio* (Oxford 1964)· F. Kolb, *Literarische Beziehungen zwischen Cassius Dio, Herodian und der Historia Augusta* (Bonn 1972)· C. Letta, 'La composizione dell' opera di Cassio Dione: cronologia e sfondo storico-politico', *Ricerche di Storiografia Antica* I (Piza 1979) 117-89.

ΗΡΩΔΙΑΝΟΣ

ΒΙΟΣ

Δεν ήταν από την Ιταλία· μάλλον ανατολικής καταγωγής. Έζησε κατά την περίοδο για την οποία έγραψε (180-238 μ.Χ.). Κατείχε απροσδιόριστες αυτοκρατορικές και δημόσιες θέσεις. Πηγές: η *Ιστορία* του 1.2.5, 2.11.8, 2,15.7.

ΕΡΓΑ

Ιστορία (8 βιβλ.) από τον θάνατο του Μάρκου μέχρι την άνοδο στο θρόνο του Γορδιανού του Γ'.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Βλ. Whittaker (Loeb εκδ.) στα *Κείμενα* παρακάτω, lxxxix-xcv.)

ΚΕΙΜΕΝΑ: L. Mendelssohn (BT, 1883)· K. Stavenhagen (BT,1922)· F. Cassola (Firenze 1968)· C. R. Whittaker (Loeb, 1969: με πολλές σημειώσεις).

ΜΕΛΕΤΕΣ: F. Cassola, 'Sulla attendabilità dello storico Erodiano', *A.A.P.* 6 (1956/7) 195 κε.· F. J. Stein, *Dexippus et Herodianus rerum scriptores quatenus Thucydidem secuti sint* (Bonn 1957)· W. Widmer, *Kaisertum, Rom und Welt in Herodians* Μετὰ Μάρκον βασιλείας ἱστορία (Zürich 1967)· G. Alföldy, 'Zeitgeschichte und Krisenempfindung bei Herodian', *Hermes* 99 (1971) 429-49· του ίδιου, 'Herodians Person', *Anc. Soc.* 2 (1971) 204-33· F. Kolb, *Literarische Beziehungen zwischen Cassius Dio, Herodian und der Historia Augusta* (Bonn 1972)· G. W. Bowersock, 'Herodian and Elagabalus', *Y.Cl.S.* 24 (1975) 229-36.

ΜΕΤΡΙΚΟ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ[1]

(1) ΒΑΣΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ

(Α) ΔΥΝΑΜΙΚΟΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΔΙΑΚΟΣ ΣΤΙΧΟΣ

Σε μέτρα που είναι οικεία στους σημερινούς αναγνώστες, ο ρυθμός συνίσταται στην προβλέψιμη εναλλαγή μιας ή περισσότερων τονιζομένων συλλαβών με μια ή περισσότερες άτονες συλλαβές (σημειώνονται με τα σύμβολα – και ⏑ ή   και ×). Συνεπώς, είναι ο τόνος της λέξης αυτός που καθορίζει αν μια λέξη ή ακολουθία λέξεων μπορεί ή όχι να καταλάβει κάποιο σημείο του στίχου. Έτσι η λέξη *ἀνδρεία* μπορεί να καταλάβει τη θέση της μετρικής μονάδας που αντιπροσωπεύεται από τα σύμβολα ⏑–⏑ με βάση τον τόνο που πέφτει στη δεύτερή της συλλαβή στην καθημερινή ομιλία. Αντίθετα, ο ρυθμός των αρχαίων ελληνικών μέτρων της κλασικής εποχής συνίσταται στην προβλέψιμη εναλλαγή μιας ή περισσοτέρων 'βαριών' συλλαβών με μια ή περισσότερες 'ελαφρές' συλλαβές (ορίζονται παρακάτω, και σημειώνονται με τα σύμβολα – και ⏑), με αποτέλεσμα στη δομή του αρχαίου ελληνικού στίχου ο παράγοντας πρωταρχικής σημασίας να μην είναι ο τόνος της λέξης αλλά το συλλαβικό 'βάρος'. Έτσι η λέξη *ἀνδρεία,* άν και στην καθημερινή ομιλία τονίζεται στη δεύτερη συλλαβή, στη μετρική αποτελείται από τρεις 'βαριές' συλλαβές, και για το λόγο αυτόν μπορεί μόνο να καταλάβει τη μετρική ακολουθία – – – . Στίχος που δομείται με βάση αυτήν την αρχή αποκαλείται συμβατικά *προσωδιακός·* θα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι ο όρος αυτός αναφέρεται στην προσωδία (ή το 'βάρος') των συλλαβών, κι ότι στην προκείμενη πραγμάτευση του θέματος η προσωδία αυτή περιγράφεται με τον όρο 'βαρύς' και 'ελαφρύς' για να την διακρίνουμε από το ουσιαστικό μήκος των φωνηέντων· ατυχώς, τοσο το συλλαβικό βάρος όσο και το μήκος των φωνηέντων δηλώνονται ακόμη γενικά με τα ίδια σύμβολα, – και ⏑.

(Β) Η ΠΟΣΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΣΥΛΛΑΒΩΝ

Συλλαβή που περιέχει μακρό φωνήεν ή δίφθογγο είναι μακρά (π.χ. οι πρώτες συλλαβές των λέξεων *δῶρον* και *δοῦλος*). Συλλαβή που περιέχει βραχύ φωνήεν είναι βραχεία αν ακολουθείται από ένα σύμφωνο (π.χ. η πρώτη συλλαβή της λέξης *θέρος*), αλλά μακρά αν τελειώνει με δύο ή περισσότερα σύμφωνα (π.χ. η πρώτη συλλαβή της λέξης *θερμός*).

1. Παραπομπές που γίνονται μόνο με το όνομα αναλύονται στη βιβλιογραφία της παραγράφου (4) παρακάτω.

ΜΕΤΡΙΚΟ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Για να αποφασίσουμε αν μια συλλαβή είναι ή όχι βραχεία (δηλαδή για να προσδιορίσουμε την προσωδία της) πρέπει να τηρούμε τους επόμενους κανόνες[1]: (1) δεν πρέπει να λαμβάνεται υπόψη ο χωρισμός των λέξεων· (2) σύμφωνο που βρίσκεται ανάμεσα σε δύο φωνήεντα ή διφθόγγους ανήκει στην επόμενη συλλαβή (έτσι λέγω → λĕ-γω· πάθεν ἄλγεα → πᾰ-θĕ-ναλ-γε-α)· (3) από δύο ή περισσότερα διαδοχικά σύμφωνα, τουλάχιστο το ένα ανήκει στην προηγούμενη συλλαβή (έτσι λέμμα → λēμ-μα· φίλτατε ξένων → φῑλ-τα-τēκ-σε-νων).

Σημείωση: το δασύ πνεύμα δεν υπολογίζεται ως σύμφωνο (παρά μόνο στην περίπτωση του ῥ, που κατά κανόνα καθιστά την προηγούμενη συλλαβή μακρά: βλ. West 15-16)· τα ζ , ξ και ψ έχουν διπλοσυμφωνική αξία (σδ, κσ, πσ).

Στην περίπτωση (3) υπάρχει μια σημαντική εξαίρεση. Στην περίπτωση του συνδυασμού ενός άφωνου και υγρού ή ερρίνου (πβφ, τδθ, κγχ ακολουθούμενου από λ ή ρ, ή από μ ή ν), ο συλλαβισμός μπορεί να γίνει είτε μεταξύ των συμφώνων (π.χ. πατρός → πᾱτ-ρος) ή πριν απ' αυτά (π.χ πᾰ-τρος), κι έτσι μπορεί να καταστήσει την προηγούμενη συλλαβή είτε μακρά είτε βραχεία. Ωστόσο, όταν δύο τέτοια σύμφωνα ανήκουν σε διαφορετικά μέρη ενός συνθέτου ή σε δυο διαφορετικές λέξεις, η διαίρεση γίνεται πάντοτε ανάμεσά τους, δημιουργώντας μακρά την προηγούμενη συλλαβή π.χ. ἐκλέγω → ēκ-λε-γω όχι ĕ-κλε-γω· ἐκ λόγων → ēκ-λο-γων, όχι ĕ-κλο-γων). Τέλος, όταν, μετά από βραχύ τελικό φωνήεν, αρχίζει με τα σύμφωνα αυτά η επόμενη λέξη, η διαίρεση σχεδόν πάντοτε (με την εξαίρεση του έπους) γίνεται πριν απ' αυτά, δημιουργώντας τη βραχεία συλλαβή (π.χ. ὁ κλεινός → ŏ-κλει-νος).

Βλ. περαιτέρω West 15-18.

(Γ) ΤΟΝΟΣ

Ο τόνος των αρχαίων Ελληνικών ήταν βασικά τονικός (δηλ. μελωδικός, μουσικός). Δεν ασκούσε σχεδόν καμιά επιρροή στην συγκρότηση του απαγγελλόμενου στίχου (αν και σίγουρα επηρέαζε τη μελωδία του εκφερόμενου στίχου), και στους λυρικούς στίχους ήταν εντελώς υποταγμένος στις απαιτήσεις της μουσικής συνοδείας. Κατά πόσο υπήρχε ένα στοιχείο δυναμικού τόνου στον τονισμό των Ελληνικών της κλασικής εποχής (είτε σε συνδυασμό με τον μελωδικό μουσικό τόνο ή ανεξάρτητα απ' αυτόν), και, σε περίπτωση που υπήρχε, άν είχε οποιοδήποτε σημαντικό αποτέλεσμα στην συγκρότηση του απαγγελλόμενου στίχου, είναι θέματα αμφιλεγόμενα: βλ. Allen (1973) 274-334, (1974) 120-5, 161-7 (με βιβλιογραφία 161· βλ. επίσης M. L. West, *Gnomon* 48 (1976) 5-6).

Μια θεμελιακή αλλαγή στον τονισμό συντελέστηκε σταδιακά στην όψιμη αρχαιότητα. Ως το τελευταίο τμήμα του 4ου αι. μ.Χ. ο μελωδικός μουσικός τόνος αντικαταστάθηκε από τον 'δυναμικό' δηλ. η τονιζόμενη συλλαβή δεν διαφοροποιούνταν πια από το μουσικό ύφος αλλά από την ένταση. Η αλλαγή αυτή αντικατοπτριζόταν στη συγκρότηση του στίχου, που έπαψε να είναι προσωδιακή και βασιζόταν στην αντίθεση τονιζομένων και ατόνων συλλαβών· βλ. Allen (1974) 119-20, West 162-4.

(2) ΤΕΧΝΙΚΟΙ ΟΡΟΙ

Άλογο: όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει ένα μετρικό στοιχείο που μπορεί να αντιπροσωπεύεται είτε από μια μακρά είτε από μια βραχεία συλλαβή.

1. Η διαίρεση γίνεται μόνο για πρακτικούς λόγους· για τις δυσκολίες που προκύπτουν στον απόλυτο ορισμό της συλλαβικής μονάδας βλ. Allen (1973), ιδιαίτ. 27-40.

ΜΕΤΡΙΚΟ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Το τελευταίο στοιχείο πολλών αρχαιοελληνικών μέτρων έχει κανονικά αυτή την ταυτότητα, αυτό δεν συμβαίνει όμως σε ορισμένα λυρικά μέτρα, στα οποία υπάρχει μετρική συνέχεια (*συνάφεια*) τόσο μέσα στους στίχους όσο και μεταξύ τους. Στην προκείμενη πραγμάτευση του θέματος ακολουθείται η σύμβαση να σημειώνεται το τελικό άλογο ως μακρό.

Αντιστροφή : Βλ. *Στροφή*.

Αφαίρεση: βλ. *Συνεκφώνηση*.

Άρση: βλ. *Θέση*.

Τομή και *διαίρεση*: ο χωρισμός ανάμεσα στις λέξεις ενός στίχου ορίζεται παραδοσιακά σαν *τομή* όταν βρίσκεται στο εσωτερικό ενός πόδα ή μέτρου και σαν *διαίρεση* όταν βρίσκεται στο τέλος ενός πόδα ή μέτρου (πβ. όμως M. L. West, *C.Q.* 32 (1982) 292-7). Η ποικιλία στην κατανομή αυτών των δύο παύσεων παίζει σημαντικό ρόλο στην αποφυγή της μονοτονίας στη δόμηση του στίχου. Ειδικότερα, η τομή εμποδίζει την διαδοχή λέξεων που συμπίπτουν με τους πόδες ή τα μέτρα ενός στίχου.

Κατάληξη: η κολόβωση της τελικής συλλαβής ενός κώλου ή μέτρου σε σχέση με ένα άλλο (π.χ. ο φερεκράτειος είναι η καταληκτική μορφή του γλυκώνειου· βλ. (3β) παρακάτω).

Συναίρεση: η αντικατάσταση δύο βραχειών συλλαβών από μια μακρά.

Βράχυνση: βλ. *Έκθλιψη*

Κράση: Βλ. *συνεκφώνηση*.

Διαίρεση Βλ. *Τομή*.

Έκθλιψη και *χασμωδία*: ένα βραχύ τελικό φωνήεν γενικά εκπίπτει ή *εκθλίβεται* όταν ακολουθεί αμέσως άλλο φωνήεν. Όταν υπ' αυτές τις συνθήκες δεν εκθλίβεται λέγεται *χασμωδικό*. Με την διαδικασία της *βράχυνσης* (πάρα πολύ συνηθισμένο φαινόμενο στο αρχαϊκό έπος και στην ελεγεία) ένα μακρό φωνήεν ή δίφθογγος που είναι χασμωδικά (είτε στο εσωτερικό μιας λέξης είτε στη συμβολή δύο λέξεων) μπορούν να εκληφθούν ως βραχύχρονα ώστε να αποτελέσουν μια βραχεία συλλαβή. Βλ. περισσότερα στον West 10-15.

Επωδός: (1) Μία δίστιχη περίοδος στην οποία ένας σύντομος στίχος ακολουθεί έναν εκτενέστερο (π.χ. ο Αρχίλοχος χρησιμοποιεί ιαμβικό τρίμετρο σε συνδυασμό με δακτυλικό ημιεπές, εξάμετρο σε συνδυασμό με ιαμβικό δίμετρο κλπ.). (2) Βλ. *Στροφή*.

Αφαίρεση: Βλ. *Συνεκφώνηση*.

Αντιστοιχία: Βλ. *Στροφή*.

Ανάλυση: η αντικατάσταση μιας μακρόχρονης συλλαβής από δύο βραχύχρονες.

Στροφή: μετρικό σύστημα στη δραματική και λυρική ποίηση, που αποτελείται από μία ή περισσότερες περιόδους και επαναλαμβάνεται με την ίδια μορφή μια φορά ή συχνότερα (οπότε η δεύτερη στροφή ονομάζεται *αντιστροφή*). Η *τριαδική σύνθεση* συνίσταται στο σχήμα κατά το οποίο δύο στροφές (στροφή και αντιστροφή) ακολουθούνται από μία τρίτη, διαφορετικής μετρικής μορφής (*επωδός*). Το σχήμα μπορεί να επαναληφθεί κατά βούληση.

Συνάφεια: βλ. *Άλογο*.

Συνεκφώνηση: η συγχώνευση σε μία συλλαβή, είτε φωνηέντων στο εσωτερικό μιας λέξης (π.χ. θεός σαν μονοσύλλαβο) είτε ενός τελικού διφθόγγου ή μακρού φωνήεντος (ή των ὁ, ἅ, τό, τά) και ενός αρκτικού φωνήεντος. Όταν η δεύτερη λέξη αρχίζει με ε (γενικά το ἐστι) το φαινόμενο είναι γνωστό σαν *αφαίρεση* (π.χ. *ποῦ 'στιν*)· ανάλογα με το αν η συνεκφώνηση σημειώνεται ή όχι στη γραφή, ορίζεται μερικές φορές σαν *κράση* (π.χ. καὶ ἐγώ→ κἀγώ) ή *συνίζηση* (π.χ. ἢ οὐ σαν μονοσύλλαβο).

Συνίζηση: Βλ. *Συνεκφώνηση*.

ΜΕΤΡΙΚΟ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Θέση και *άρση*: όροι που χρησιμοποιήθηκαν αρχικά για να δηλώσουν εκείνα τα τμήματα του αρχαιοελληνικού στίχου που συνοδεύονταν από το κατέβασμα ή το ανέβασμα του ποδιού (δηλ. ο κάτω ρυθμός και ο πάνω ρυθμός). Εφόσον οι όροι χρησιμοποιούνται σήμερα γενικά [από τους ξένους] με αντίθετη σημασία από την αρχική τους, ο West συνιστά την εγκατάλειψή τους.

Τριαδική σύνθεση: Βλ. *Στροφή*.

Μονάδες μετρικής ανάλυσης:
Περίοδος: μετρική δομική μονάδα που κάποτε εκτείνεται σε πολλούς στίχους (π.χ. η σαπφική στροφή), (1) τα όρια της συμπίπτουν με το τέλος λέξης, (2) χαρακτηρίζεται από μετρική συνέχεια (συνάφεια), και (3) το τελικό στοιχείο της είναι άλογο.
Κώλον: απλή μετρική φράση που δεν ξεπερνά τις δώδεκα συλλαβές περίπου (π.χ. ο γλυκώνειος)· γενικά τα κώλα είναι υποδιαιρέσεις των περιόδων, αν και μερικά μπορούν να χρησιμοποιηθούν καθεαυτά ως σύντομες περίοδοι.
Μέτρον: ο ρυθμός κάποιου στίχου είναι αρκετά κανονικός ώστε να διαιρεθεί σε μια σειρά από ταυτόσημες ή ισοδύναμες μονάδες γνωστές ως μέτρα, και η περίοδος μπορεί να περιγραφεί σύμφωνα με τον αριθμό των μέτρων που περιέχει (δίμετρο, τρίμετρο, τετράμετρο, πεντάμετρο, εξάμετρο= μέτρον × 2, 3 κλπ.
Πους: μετρική μονάδα που ταυτίζεται με το μέτρο, σε μερικούς τύπους στίχου (π.χ. δακτυλικό), ή συμπίπτει με ένα μέρος του σε άλλους (π.χ. στον ιαμβικό, τροχαϊκό και αναπαιστικό στίχο υπάρχουν δυο πόδες σε κάθε μέτρο).

(3) ΚΟΙΝΑ ΜΕΤΡΑ

Καταγράφονται εδώ για λόγους απλοποίησης μόνο τα βασικότερα χαρακτηριστικά του κάθε μέτρου. Για τις πολυάριθμες αποκλίσεις όσον αφορά το άλογο, την ανάλυση, τη θέση της τομής κλπ. βλ. Dale, Raven και West. Τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται παρακάτω είναι βασικά εκείνα του West: – = μακρό, ή τελικό άλογο· ⏑ = βραχύ· × = άλογο· ⏒ = συνήθως μακρό· ⏓ = συνήθως βραχύ· ⏖ = μακρό που μπορεί να αναλυθεί· ⏕ = ζευγάρι βραχέων που μπορούν να συναιρεθούν.
(α) Κατά στίχον μέτρα (αυτά που επαναλαμβάνουν τον ίδιο μετρικό στίχο· κυρίως προορίζονται για απαγγελία, άν και μερικά κατά στίχον μέτρα τραγουδιούνταν)

Ιαμβικό τετράμετρο καταληκτικό:

× – ⏑ – | × – ⏑ – | × – ⏑ – | ⏑ – –

(πολύ κοινό μέτρο της κωμωδίας, χρησιμοποιείται κυρίως για εισόδους και εξόδους του χορού και σκηνές αγώνα).

Ιαμβικό τρίμετρο:

× – ⏑ – | × – ⏑ – | × – ⏑ –

(το κύριο μέτρο των διαλογικών μερών του δράματος χρησιμοποιείται από ιαμβογράφους ως 'ανεπίσημο' μέτρο για σατιρική και σκωπτική ποίηση· χρησιμοποιείται από τον Αρχίλοχο με εναλλαγή ενός συντομότερου στίχου (ημιεπές, ιαμβικό δίμετρο κ.λπ.) για τη δημιουργία επωδού.

Χωλίαμβος ή σκάζων:

× – ⏑ – | × – ⏑ – | × – – –

(= ιαμβικό τρίμετρο με μακρό στη θέση της τελευταίας βραχείας· χρησιμοποιείται σε σατιρική και προσβλητική ποίηση (Ιππώναξ, Καλλίμαχος, Ηρώδας), για φιλοσοφικό σκώμμα (Τίμων) και για το μύθο (Βάβριος)

Τροχαϊκό τετράμετρο καταληκτικό:

– ⏑ – × | – ⏑ – × | – ⏑ – × | – ⏑ –

(προφανώς (Αριστ. *Ποιητ.* 1449a 21) το αρχικό μέτρο του διαλόγου της τραγωδίας, αλλά στις σωζόμενες τραγωδίες (όπου συνδέεται με σκηνές μεγάλης έντασης) πολύ λιγότερο κοινό από το ιαμβικό τρίμετρο· πολύ κοινό στην κωμωδία, ιδιαίτερα στα επιρρηματικά μέρη της παράβασης (βλ. σ. 358 κε)).

Δακτυλικό εξάμετρο:

– ⏖ | – ⏖ | – ⏖ | – ⏖ | – ⏑⏑ | – –

(το κανονικό μέτρο του έπους, της βουκολικής και διδακτικής ποίησης· χρησιμοποιείται επίσης για χρησμούς, αινίγματα, ύμνους και θρήνους· κάποτε απαντά και στο δράμα· χρησιμοποιείται από τον Αρχίλοχο εναλλασσόμενο με ένα συντομότερο στίχο (ημιεπές, ιαμβικό δίμετρο κλπ.) για να σχηματίσει επωδό)

Δακτυλικό 'πεντάμετρο' (ακριβέστερα = ημιεπές × 2):

– ⏖ – ⏖ – | – ⏑⏑ – ⏑⏑ –

(σχεδόν πάντοτε ακολουθεί τον εξάμετρο για να σχηματίσει το ελεγειακό δίστιχο, που θεωρείται ως ενότητα και επομένως μέτρο κατά στίχο (ή 'δίστιχο')· χρησιμοποιείται για μεγάλη ποικιλία θεμάτων (συμποτικά, στρατιωτικά, ιστορικά, περιγραφικά, ερωτικά), και είναι το καθιερωμένο μέτρο για το επίγραμμα).

Αναπαιστικό τετράμετρο καταληκτικό:

⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – –

(μέτρο επιβλητικό, πολύ συχνό στα διαλογικά μέρη της κωμωδίας)

(β) Στίχος όχι κατά μέτρον (συγκροτείται από τον συνδυασμό και επέκταση διαφόρων μετρικών κώλων και μέτρων· κυρίως προορίζεται για να τραγουδιέται,είτε σόλο (μονωδία) ή από χορό, με συνοδεία μουσικής και /ή όρχησης).

Οι κυριότερες μονάδες μπορούν να ταξινομηθούν ως εξής (άν και πρέπει να προσέξουμε ότι μονάδες από διάφορες κατηγορίες συνδυάζονται συχνά):

Ίαμβος: βασίζεται στο μέτρο × – ⏑ –· οι πιο συνηθισμένες ακολουθίες είναι δίμετρα και τρίμετρα. Συχνά συνδυάζεται με άλλα κώλα.

Τροχαίος: βασίζεται στο μέτρο – ⏑ – ×· οι πιο συνηθισμένες μορφές του είναι σε δίμετρα και τρίμετρα. Συχνά συνδυάζεται με άλλα κώλα.

ΜΕΤΡΙΚΟ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ληκύθιο	–⏑–⏑|–⏑–	(= καταληκτικό δίμετρο)
ἰθυφαλλικός	–⏑–⏑|– –	
σκάζων	–⏑–×|–⏑–×|–⏑–×|–––	

Δάκτυλος: βασίζεται στο μέτρο –⏑⏑· οι πιο συνηθισμένες μορφές του είναι από δύο ως έξι μέτρα. Συχνά συνδυάζεται με ιάμβους και τροχαίους.

ημιεπές –⏑⏑ –⏑⏑–

Δακτυλεπίτριτος: βασίζεται στο ημιεπές (–⏑⏑ –⏑⏑–) και στον κρητικό (–⏑–), του οποίου μπορεί να προηγείται, να τον χωρίζει ή να τον ακολουθεί ένα άλογο που είναι κανονικά μακρό (επίτριτος = –⏑––· για την ορολογία βλ. West 70). Ιδιαίτερα συνηθισμένος στον Πίνδαρο και τον Βακχυλίδη.

Ανάπαιστος: βασίζεται στο μέτρο ⏑⏑ –⏑⏑–· ένα παραδοσιακό βαδιστικό μέτρο, ιδιαίτερα συνδεδεμένο με τα μέρη της τραγωδίας όπου η κίνηση πραγματοποιείται στην σκηνή· πιο συνηθισμένες ακολουθίες του είναι δίμετρα, που λήγουν συχνά σε έναν παροιμιακό (⏑⏑ –⏑⏑–\|⏑⏑–– = καταληκτικό δίμετρο).

Δόχμιος: βασίζεται στο μέτρο ⏑––⏑–· συνδέεται με σκηνές μεγάλης συναισθηματικής έξαρσης. Πολύ συνηθισμένος στην τραγωδία, σπάνιος στην κωμωδία εκτός από τις παρωδίες. Οι πιο συνηθισμένες μορφές του είναι μέτρα καί δίμετρα. Συχνά συνδυάζεται με ιάμβους, κρητικούς και βακχείους (=⏑––)

Κρητικός: Βασίζεται στο μέτρο –⏑– ή –⏑⏑⏑('πρώτος παίων') ή ⏑⏑⏑– ('τέταρτος παίων'). Συνηθισμένος στην κωμωδία, σπάνιος στην τραγωδία. Οι πιο συνηθισμένες μορφές του είναι δίμετρα, τρίμετρα και τετράμετρα.

Ιωνικός: Βασίζεται στο μέτρο ⏑⏑–– (ελάσσων ιωνικός) ή ––⏑⏑ (μείζων ιωνικός). Συνδέεται με τη λατρεία και με το εξωτικό και βαρβαρικό στοιχείο. Οι συνηθέστερες ακολουθίες του είναι δίμετρα και τρίμετρα. Συχνά βρίσκεται σε συνδυασμό με τον ανακρεόντειο = ⏑⏑–⏑–⏑––.

Αιολικό: όρος που μερικές φορές χρησιμοποιείται για να συμπεριλάβει άλλα κώλα ασύμμετρα στο μήκος, όμως περιορισμένος σ' αυτά που περιέχουν σαν πυρήνα τους τον χορίαμβο (–⏑⏑–):

γλυκώνειος	××|–⏑⏑–|⏑–
φερεκράτειος	××|–⏑⏑–|–
τελεσίλλειο	×|–⏑⏑–|⏑–
reizianum	×|–⏑⏑–|–
ιππωνάκτειος	××|–⏑⏑–|⏑––
αγησιχόρειος (ή ενόπλιος):	×|–⏑⏑–|⏑––
αριστοφάνειος	–⏑⏑–|⏑––
dodrans	–⏑⏑–|⏑–
αδώνειος	–⏑⏑–|–

Μερικά αιολικά κώλα χρησιμοποιούνται καθεαυτά σαν περίοδοι. Συχνότερα χρησιμοποιούνται για να σχηματίσουν μεγαλύτερες περιόδους (i) σε συνδυασμό με άλλα κώλα (αιολικά ή άλλου είδους), (ii) με την προσθήκη προθέματος ή προσφύματος (π.χ. η προσθήκη του βακχείου στον γλυκώνειο δίνει τον φαλαίκειο = ××\|–⏑⏑–\|⏑–⏑––), ή (iii) με δακτυλική ή χοριαμβική εσωτερική

επέκταση (π.χ. η χοριαμβική επέκταση του γλυκώνειου δίνει τον ελάσσονα ασκληπάδειο =××|–⏑⏑––⏑⏑–|⏑–). Δύο συνηθισμένες αιολικές στροφές βασισμένες σε αιολικά κώλα είναι η σαπφική (= –⏑–×|–⏑⏑–|⏑–– (τρείς φορές) συν –⏑⏑–|–= αδώνειος) και η αλκαϊκή (= ×–⏑–×|–⏑⏑–| ⏑– (δύο φορές) συν ×–⏑–×–⏑–– συν –⏑⏑ –⏑⏑ –| ⏑ ––)· για διαφορετικές αναλύσεις αυτών των στροφών βλ. West 32-3, Raven 77-9, *OCD* 683.

(4) ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Allen, W. S., *Accent and rhythm* (Cambridge 1973)
του ίδιου, *Vox Craeca*, 2η έκδ. (Cambridge 1974)
Dale, A. M., *The lyric metres of Greek drama*, 2η έκδ. (Cambridge 1968)
της ίδιας, *Metrical analyses of tragic choruses*, τεύχ. I, *B.I.C.S.* παράρτ. XXI. 1(1971)· τεύχ. II, *B.I.C.S.* παράρτ. XXI. 2 (1981)· τεύχ. III, *B.I.C.S.* παράρτ. XXI.3(1983)
Maas, P., *Greek metre*, μτφρ. H. Lloyd-Jones (Oxford 1962)
Raven, D. S., *Greek metre* 2η έκδ. (London 1968)
Sommerstein, A. H., *The sound pattern of ancient Greek* (Oxford 1973)
West, M.L., *Greek metre* (Oxford 1982)
White, J. W., *The verse of Greek comedy* (London 1912)
Wilamowitz-Moellendorff, U. von, *Griechische Verskunst* (Berlin 1921)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΠΟΥ ΑΝΑΦΕΡΕΤΑΙ ΣΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Adams, C. D. (1917). 'Demosthenes' avoidance of breves', *C.Ph.* 12: 271-94.

Adkins, A. W. H. (1960). *Merit and responsibility.* Oxford.

Adrados, F. R. (1978). 'Propuestas para una nueva edición et interpretación de Estesicoro', *Emerita* 46: 251-99.

Albini, U. (1968). [Erode Attico] *ΠΕΡΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ.* Firenze = Biblioteca nazionale, Serie dei classici greci e latini. Testi con commento filologico VIII.

Allen, T. W., (1912). *Homeri opera V.* OCT.

Allen, T. W. Halliday, W.R. και Sikes, E.E. (1936).*The Homeric Hymns.* Oxford.

Altheim, F. (1948/1950). *Literatur und Gesellschaft im ausgehenden Altertum.* Halle/Saale.

Anderson, G. (1976). *Studies in Lucian's comic fiction. Mnemosyne* παράρτ. XLIII. Leiden.

Andrewes, A. (1956). *The Greek tyrants.* London.

(1959). 'Thucydides on the causes of war', *C.Q.* 9: 223-39.

Arnim, H. von (1913). *Supplementum Euripideum.* Bonn.

Arnott, W.G. (1975). Menander, Plautus, Terence. G.& R., New surveys in the classics IX.

(1979). *Menander* I. Loeb. London/Cambridge, Mass.

Arrighetti, G. (1973). *Epicuro opere.* 2η ἐκδ. Torino.

Austin, M. M. (1970). *Greece and Egypt in the archaic age P.C.Ph.S.* παράρτ. II.

Austin, R. G. (1948). *Quintiliani Institutionis Oratoriae Liber XII.* Oxford.

Badut, D. (1969) *Plutarque et le stoïcisme.* Paris.

Bacon, H. (1961). *Barbarians in Greek tragedy.* New Haven.

Badian, E. (1958). *'The eunuch Bagoas', C.Q.* 8: 144-57.

Bailey, C. (1926). *Epicurus. The extant remains.* Oxford.

Baldry, H. C. (1953). 'The idler's paradise in Greek comedy', *G.& R.* 22: 49-60.

Barber, G. L. (1935). *The historian Ephorus.* Cambridge.

Barigazzi, A. (1966). *Favorino di Arelate.* Firenze.

Barlow, S. A. (1971). *The imagery of Euripides: a study in the dramatic use of pictorial language.* London.

Barns, J. W. B. (1956). 'Egypt and the Geek romance', *Akten des VIII Kongress für Papyrologie,* 29-36. Wien.

Barrett, W. S. (1964). *Euripides, Hippolytos.* Oxford.

Barwick, K. (1957). *Probleme der stoischen Sprachlehre und Rhetorik.* Abhand. zu Leipzig, Phil-hist. Kl. XLIX 3. Berlin.

Bateman, J. J. (1962). 'Some aspects of Lysias' argumentation', *Phoenix* 16: 155-77.

Beck, F. A. G. (1975). *Album of Greek education.* Sydney.

Bernays, J. (1853). *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*. Breslau.

Berthiaume, G. (1982). *Les rôles du mágeiros*: étude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèce ancienne. Mnemosyne παράρτ. LXX. Leiden.

Bhattacharya, V. (1943). *The Āgamaśāstra of Gauḍapāda*. Calcutta.

Bieber, M. (1961).*The history of the Greek and Roman theater*. 2η έκδ. Princeton, N.J.

Björck, G. (1950). *Das alpha impurum und die tragische Kunstsprache*. Uppsala.

Blanchard, A. (1970). 'Recherches sur la composition des comédies de Ménandre', *R.E.G.* 83:38-51.

Blass, F. (1887). *Die attische Beredsamkeit*. Leipzig.

Bloch, H. (1940). 'Historical literature of the fourth century', *H.S.C.Ph.* παράρτ. I, 302-76.

Blum, R. (1977). *Kallimachos und die Literaturverzeichnung bei den Griechen*. Frankfurt am Main.

Boegehold, A. L. (1963). 'Toward a study of Greek voting procedure', *Hesperia* 32: 366-74.

Bollack, J., Judet de la Combe, P. και Wismann, H. (1977). *La réplique de Jocaste, Cahiers de Philologie* II *avec un supplément,* Publications de l' Unversité de Lille III. Lille.

Bolling, G.M. (1956). 'Notes on Corinna' *A.J.Ph.* 77: 282-7.

Bonanno, M. G. (1972). *Studi su Cratete comico*. Padova.

Bonner, R. J. και Smith, G. (1930). *The administration of justice from Homer to Aristotle*. Chicago.

Bonner, W. S. (1939). *The literary treatises of Donysius of Halicarnassus*. Cambridge.

Bosworth, A.B. (1970). 'Aristotle and Callisthenes', *Historia* 19: 407-13.
(1972). 'Arrian's literary development', *C.Q.* 22: 163-85.

Bowersock, G.V. (1969). *Greek sophists in the Roman empire*. Oxford.
(1971). Βιβλιοκρισία του M.J. Fontana, *L'Athenaion Politeia, Gnomon* 43:416-18.
(1973). 'Greek intellectuals and the Imperial Cult in the second century A.D.', *Le culte des souverains dans l'empire romain, Entretiens Hardt* 19:179-212. Genève.

Bowie, E. L. (1974). 'Greeks and their past in the Second Sophistic', στον M. I. Finley, εκδ., *Studies in ancient society*, 166-209. London (= *Past and Present* 46 (1970) 3-41).
(1978). 'Appollonius of Tyana: tradition and reality', *ANRW* II.xvi. 2 1652-99.

Bowra, C. M. (1964). *Pindar*. Oxford.

Bozanic, N. (1977). *'Structure, language and action in the comedies of Menander'*, Διδ. διατρ. London.

Brillante, C., Cantilena, M. και Pavese, C.O.(1981). (εκδ.). *I. poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*. Padova.

Bringmann, K. (1965). *Studien zu den politischen Ideen des Isokrates*. Hypomnemata XIV. Göttingen.

Brink, C.O. (1963). *Horace on poetry. Prolegomena to the literary epistles*. Cambridge.

Brown, A. L. (1978). 'Alkman, P. Oxy. 2443 Fr. 1 και 2313', *Z.P.E.* 32: 36-8.

Browning, R. (1960). 'Recentiores non deteriores', *B.I.C.S.* 7: 11-21.
Medieval and modern Greek. London. (2η έκδ. Cambridge 1983).

Bruns, I. (1896). *Das literarische Porträt der Griechen im fünften und vierten Jahrhundert vor Christi Geburt*. Berlin.

Brunt, P. A. (1973). 'Aspects of the social thought of Dio Chrysostom and of the Stoics', *P.C.Ph.S.* 19:9-34.

(1974) 'Marcus Aurelius in his *Meditations'*, *J. R. S.* 64: 1-20.

Bundy, E. L. (1962). *Studia pindarica*. Univ. of Calif. Studies in Classical Philology XVIII.1 και 2. Berkeley/Los Angeles.

Bürger, K. (1892). 'Zu Xenophon von Ephesus', *Hermes* 27: 36-67.

Burkert, W. (1961). 'Hellenistische Pseudopythagorica', *Philologus* 105: 16-43· 226-46.

(1977). 'Le mythe de Géryon: perspectives préhistoriques et tradition rituelle', στους B. Gentili και G. Paioni (εκδ.), *Il Mito Greco, Atti del Convegno Internazionale* (Urbino 7-12 maggio 1973) 273-83. Roma.

Burnett, A. P. (1964). 'The race with the Pleiades', *C.Ph.* 59:30-4.

Burnyeat, M. F. (1977). 'Socratic midwifery, Platonic inspiration', *B.I.C.S.* 24:7-16.

Butcher, S. H. (1891). *Some aspects of the Greek genius*. London.

Cairns, F. (1972). *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Edinburgh.

Calame, C. (1977). *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque, II, Alcman*. Roma.

Campbell, D. A. (1967). *Greek lyric poetry*. London/New York.

Cassio, A. C. (1977). *Aristofane, Banchettanti: i frammenti*. Pisa.

Chadwick, J. (1973). 'The Berezan lead letter', *P.C.Ph.S.n.s.* 19:35-7.

(1976). *The Mycenaean world*. Cambridge.

Chalk, H. H. O. (1960). 'Eros and the Lesbian pastorals of Longus', *J.H.S.* 80.32-51.

Charitonidis, S., Kahil, L., και Ginouvès, R. (1970). *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène. Antike Kunst*, παράρτ. 6. Bern.

Cherniss, H. (1935).*Aristotle's criticism of presocratic philosophy*. Baltimore.

Cochrane, C. N. (1929). *Thucydides and the science of history*. London.

Coffey, M. (1976). *Roman satire*. London.

Cole, T. (1967). *Democritus and the sources of Greek anthropology*. Cleveland, Ohio.

Coleman, R. G. G. (1972). 'The role of the Chorus in Sophocles' *Antigone'*, *P.C.Ph.S.* n.s. 18:4-27.

Conacher, D. J. (1967). *Euripidean drama*. Toronto.

Connor, W. R. (1967). 'History without heroes: Theopompus' treatment of Philip', *G.R.B.S.* 8: 133-54.

(1971). *The new politicians of fifth-century Athens*. Princeton, N.J.

Constantinides, E. (1969). 'Timocles *Ikarioi satyroi:* a reconsideration', *T.A.Ph.A.* 100: 49-61.

Cook, R. M. (1937). 'The date of the Hesiodic *Shield'*, *C.Q.* 31: 204-14.

Cooper, L. (1922). *An Aristotelian theory of comedy*. New York.

Cornford, F. M. (1907). *Thucydides mythistoricus*. London.

Cousin, J. (1935). *Études sur Quintilien* I. Paris.

Cunningham, I. C. (1971). *Herodas*. Oxford.

Dain, A. (1963). 'La survie de Ménandre', *Maia* 15:278-309.

Dale, A. M. (1954). *Euripides, Alcestis*. Oxford.

(1959). 'The Hoopoe's song', *C.R.* 9: 199-200 = *Collected papers* (1969) 135-6.

Davies, M. I. (1969) 'Thoughts on the Oresteia before Aischylos', *B.C.H.* 93: 214-60.

Davison, J. A. (1968). *From Archilochus to Pindar*. London. (= *Phoenix* 16 (1962) 219-22)

Dawe, R. D. (1972). 'Stesichorus, frag. 207 P', *P.C.Ph.S.* n.s. 18: 28-30.

Dawkins. R. M. (1929). (εκδ.). 'The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta', *J.H.S.* παράρτ. v. London.

Dawson, C. M. (1966). '*Spoudaiogeloion*: random thoughts on occasional poems', Y.Cl.S. 19: 39-76.

Deichgräber, K. (1933). 'Hymnische Elemente in der philosophischen Prosa der Vorsokratiker', *Philologus* 88: 347-61.

Delatte, A. (1922). *Essai sur la politique pythagoricienne*. Liège.

Delorme, J. (1960). *Gymnasion*. Paris.

Denniston, J. D. (1960). *Greek prose style*. Oxford.

Denniston, J. D. και Page, D. L. (1957). *Aeschylus Agamemnon*. Oxford.

Dessau, H. (1892). *Inscriptiones Latinae Selectae* I. Berlin.

Detienne, M. (1967). *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris.

Deveveux, G. (1976). *Dreams in Greek tragedy*. Oxford.

Dickie, Matthew (1978). 'The argument and form of Simonides 542 *PMG' H.S.C.Ph.* 82:21-33.

Diller, H. (1959). 'Stand und Aufgaben der Hippocrates-Forschung', *Jahrb. der Acad. der Wiss. und der Lit. Mainz* 271-87.

Dittenberger, W. (1915-24). *Sylloge Inscriptionum Graecarum*. 3η ἐκδ. Leipzig.

Dodds, E. R. (1929). 'Euripides the irrationalist', *C.R.* 43: 97-104.

(1951). *The Greeks and the irrational*. Berkeley/Los Angeles.

(1960). *Euripides, Bacchae*, 2η ἐκδ. Oxford.

Dohm, H. (1964). *Mageiros*. Zetemata XXXII. München.

Dörrie, H. (1973). 'Die griechischen Romane und das Christentum', *Philologus* 93: 273-6.

Dover, K. J. (1950). 'The chronology of Antiphon's speeches', *C.Q.* 44:44-60.

(1954). 'Greek comedy', στο *FYAT*.

(1964). 'The poetry of Archilochos', στο *Entretiens Hardt* 10:181-212. Genève.

(1968*a*). *Aristophanes' Clouds*. Oxford.

(1968*b*). *Lysias and the corpus Lysiacum*. Berkeley.

(1972). *Aristophanic comedy*. London.

(1976). 'The freedom of the intellectual in Greek society', *ΤΑΛΑΝΤΑ* 7: 24-54.

Drews, R. (1973). *The Greek accounts of eastern history*. Washington, D.C.

Düring, I. (1957). *Aristotle in the ancient biographical tradition*. Stud. Graeca et Latina Gothoburgensia v. Göteborg.

(1966). *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens*. Heidelberg.

Dziatzko, K. (1899). 'Buchhandel', *RE* III 973-85.

Easterling. P.E. (1973). Presentation of character in Aeschylus', *G.&R.* 20:3-19.

(1974). 'Alcman 58 and Simonides 37', *P.C.Ph.S.n.s.* 20: 37-43.

(1978). 'The second stasimon of *Antigone*', στους R.D. Dawe, J. Diggle, P.E. Easterling, (εκδ.) *Dionysiaca*. Cambridge.

Ebert, J. (1978). 'Zu Corinnas Gedicht vom Wettstreit zwischen Helikon und Kithairon', *Z.P.E.* 30:5-12.

Edmunds, L. (1975). *Chance and intelligence in Thucydides*. Cambridge, Mass.

Edwards, G.P. (1971). *The language of Hesiod*. Publications of the Philological Society XXII. Oxford.

Ehrenberg, V.L. (1951). *The people of Aristophanes*. 2η ἐκδ. Oxford. (3η ἐκδ. New York 1962).

Eliot, T.S. (1926). Εισαγωγή της Charlotte Eliot στο *Savonarola: a dramatic poem*, London.

Else, G. F. (1965). *The origin and early form of Greek tragedy*. Cambridge, Mass.

Entretiens Hardt (1970). *Ménandre: Entretiens* 16. Genève.

Erbse, H. (1969-83). *Scholia graeca in Homeri Iliadem.* 6 τόμοι. Berlin.

Fehling, D. (1971). *Die Quellenangaben bei Herodot.* Berlin.

Fenik, B. C. (1968). *Typical battle scenes in the Iliad Hermes.* Einzelschriften XXI.

Ferguson, J. (1975). *Utopias in the classical world.* Ithaca.

Finley, J. H. jr. (1938). 'Euripides and Thucydides' *H.S.C.Ph.* 49: 23-68.

(1940). 'The unity of Thucydides' history', *H.S.C.Ph.* παράρτ. Τομ. 1. 255-97.

(1942). *Thucydides.* Cambridge, Mass.

Finley, M. I. (1956). *The world of Odysseus.* London. (2η έκδ. London 1977.)

Fornara, C.W. (1971*a*). 'Evidence for the date of Herodotus' publication', *J.H.S.* 91: 25-34.

(1971*b*). *Herodotus: an interpretative essay.* Oxford.

Forrest, W. G. (1968). *A. history of Sparta, 950-192 B.C.* London.

Fraenkel, E. (1922). *Plautinisches im Plautus.* Berlin. (Αναθεωρημένο με τον τίτλο *Elementi plautini in Plauto,* Firenze 1960).

(1950). 'Some notes on the Hoopoe's song', *Eranos* 48: 75-84= Kleine Beiträge I. (1964) 453-61.

Fränkel, H. (1961). 'Schrullen in den Scholien zu Pindars Nemeen 7 und Olympien 3', Hermes 83:385-97.

(1962). *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums.* 2η έκδ. (Αγγλική μτφρ. βλ. Fränkel 1975).

(1975). *Early Greek poetry and philosophy.* New York/London. (Μτφρ. του Fränkel 1962).

Fraser, P. M. (1972). *Ptolemaic Alexandria.* 3 τόμοι. Oxford.

Frede, M. (1924). *Die stoische Logik.* Göttingen.

Fritz, K. von (1967). *Griechische Geschichtsschreibung* I. Berlin.

Furley, D. J. (1973). 'Notes on Parmenides', στο G. Vlastos, (εκδ.) *Exegesis and argument: Studies in Greek philosophy presented to Gregory Vlastos,* 1-15. Assen.

Galinsky, G.K. (1969). *Aeneas, Sicily and Rome.* Princeton, N.J.

Garrod, H. W. (1920). 'The hyporcheme of Pratinas', *C.R.* 34: 129-36.

Gärtner, H. (1967). 'Xenophon von Ephesos', *RE* IXA.2 2055-89.

Garvie, A.F. (1965). 'A note on the deity of Alcman's Partheneion', *C.Q.* 15:185-7.

(1969). *Aeschylus' supplices: play and trilogy.* Cambridge.

Garzya, A. (1954). *Alcmane. I Frammenti.* Napoli.

Gelzer, T. (1956). 'Aristophanes und sein Sokrates', *M.H.* 13:65-93.

(1960). *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes.* Zetemata XXIII. München.

(1976). 'Some aspects of Aristophanes' dramatic art in the *Birds*', *B.I.C.S.* 23: 1-14.

Gentili, B. (1958). *Bacchilide. Studi.* Urbino.

(1971). 'I frr. 39 e 40 di Alcmane e la poetica della mimesi nella cultura greca arcaica', στο *Studi filologici e storici in onore de V. de Falco,* 59-67. Napoli.

(1972). 'Lirica greca arcaica e tardo-arcaica',στο *Introduzione allo studio della cultura classica.* Milano.

(1976). Βιβλιοκρισία του D. Page, *PMG, LGS, SLG* στο *Gnomon* 48: 740-51.

Gerber, D.E. (1967/8). 'A survey of publications on Greek lyric poetry since 1952,III', *C.W.* 61: 373-85.

(1970). *Euterpe, an anthology of early Greek lyric and iambic poetry.* Amsterdam.

*(1975/6). 'Studies in Greek lyric poetry: 1967-75', C.W.*70: 66-154.

Ghiron-Bistagne, P. (1976). *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*. Paris.

Giannini, A. (1960). 'La figura del cuoco nella commedia greca', *Acme* 13: 135-216.

Gianotti, G. F. (1975). *Per una poetica pindarica*. Torino.

(1978). 'Le pleiadi di Alcmane', *R.F.I.C.* 106: 257-71.

Gigante, M. (1969). *Ricerche Filodemee*. Napoli.

Goldstein, J. A. (1968). *The letters of Demosthenes*. New York.

Gomme, A. W. (1938). 'Aristophanes and politics', *C.R.* 52:97-119 (Ανατυπ. στο D. A. Campbell, εκδ., *More essays in Greek history and literature* (Oxford 1962).)

(1954*a*). 'Who was "Kratippos"?', *C.Q.* 4: 53-5.

(1954*b*). *The Greek attitude to poetry and history*. Berkeley/Los Angeles.

(1956). *A historical commentary on Thucydides* II. Oxford. (Βλ. επίσης Gomme *και άλ.* (1945-70).).

(1957). 'Interpretations of some poems of Alkaios and Sappho', *J.H.S.* 77: 255-66.

Gomme, A. W. *και άλλοι* (1945-70). *A historical commentary on Thucydides*. Oxford.

Gomme, A. W., και Sandbach, F. H. (1973). *Menander: a commentary*. Oxford.

Gomperz, H. (1912). *Sophistik und Rhetorik*. Leipzig.

Gostoli, A. (1978). 'Some aspects of the Theban myth in the Lille Stesichorus', *G.R.B.S.* 19: 23-7.

Gottschalk, H. B. (1980). *Heraclides of Pontus*. Oxford.

Grant, M. (1978). *History of Rome*. New York.

Griffin, J. (1977). 'The Epic Cycle and the uniqueness of Homer'. *J.H.S.* 97:39-53.

(1980). *Homer on life and death*. Oxford.

Griffith, J. G. (1968). 'Early lyric poetry'στο *FYAT*, κεφ. 2. Oxford.

Griffith, M. (1977). *The authenticity of Prometheus Bound*. Cambridge.

Griffiths, A. (1972). 'Alcman's Partheneion: the morning after the night before', *Q.U.C.C.* 14: 7-30.

Grube, G. M. A. (1965). *The Greek and roman critics*. London.

Guarducci, M. (1974). *Epigrafia Greca* III. Roma.

Guillon, P. (1958). 'Corinne et les oracles béotiens: la consultation d' Asopos', *B.C.H.* 82: 47-60.

Guthrie, W.K.C. (1957). 'Aristotle as a historian of philosophy', *J.H.S.* 77: 35-41.

(1962-80). *A history of Greek philosophy*. 6 τόμοι. Cambridge.

(1962). *A history of Greek philosophy* I. Cambridge.

(1965). *A history of Greek philosophy* II. Cambridge.

(1969). *A history of Greek philosophy* III. Cambridge.

Habicht, C. (1969). *Die Inschriften des Asklepieions: Altertümer von Pergamon* VIII 3. Berlin.

Hagedorn, G. (1964). *Zur Ideenlehre des Hermogenes*. Göttingen.

Halporn, J. W. (1972). 'Agido, Hagesichora, and the chorus (Alcman 1.27 ff. PMG)'. *Antidosis, Festschrift für Walter Kraus, W.S.*, παράρτ. V 125-38.

Hamilton, R. (1974). *Epinikion*. The Hague.

Hamm, E.-M. (1958). *Grammatik zu Sappho und Alkaios*. Berlin.

Händel, P. (1963). *Formen und Darstellungen in der aristophanischen Komödie*. Heidelberg.

Handley, E. W. (1953). '*XOPOY* in the *Plutus*', *C.Q.* 3: 55-61.

(1959).Βιβλιοκρισία του H. J. Newiger, *Metapher und Allegorie*, στο *J.H.S.* 79: 166-7.

(1965*a*). *The Dyskolos of Menander*. London/Cambridge, Mass.

(1965*β*). 'Notes on the *Sikyonios* of Menander', *B.I.C.S.* 12:38-62.

(1968). *Menander and Plautus: a study in comparison.* (Εναρκτήριο μάθημα) London.
(1969). 'Notes on the *Theophoroumene* of Menander', *B.I.C.S.* 16:88-101.
(1973). 'The poet inspired?', *J.H.S.* 93: 104-8,
(1975*a*). 'Plautus and his public: some thoughts on New Comedy in Latin', *Dioniso* 46: 117-32.
(1975*b*). 'Some new fragments of New Comedy', *Proc. xiv int, congr. papyrologists*, 1974, 133-48.
(1977). '*P.Oxy.* 678: a fragment of New Comedy', *B.I.C.S.* 24: 132-4.
(1979). 'Recent papyrus finds: Menander', *B.I.C.S.* 26: 81-7.
(1982*a*). 'P.Oxy. 2806: a fragment of Cratinus?', *B.I.C.S.* 29: 109-17.
(1982*b*). 'Aristophanes' rivals', *Proc. Class. Ass.* 79:23-5.
Handley, E. W. και Rea, J.R. (1957). *The Telephus of Euripides. B.I.C.S.* παράρτ. v.
Harrison, E. B. (1976). 'The Portland Vase: thinking it over', στο L. Bonfante και H. von Heintze, εκδ., *Essays in memoriam Otto J. Brendel.* Mainz.
Harvey, F.D. (1964). 'The use of written documents in the business life of classical Athens', *Pegasus* 2:4-14.
(1966). 'Literacy in the Athenian democracy', *R.E.G.* 79: 585-635.
(1967). 'Oxyrhynchus Papyrus 2390 and early Spartan history', *J.H.S.* 93:62-73.
(1978). 'Greeks and Romans learn to write', στο *Communication arts in the ancient world, 63-78*, New York.
Haslam, M.W. (1974). 'Stesichorean meter', *Q.U.C.C.* 17:9-57.
(1978). 'The versificaton of the new Stesichorus (P. Lille 76 abc)', *G.R.B.S.* 19:29-57.
Havelock, E. (1963). *Preface to Plato.* Cambridge, Mass.
(1976). *Origins of Western Literacy.* Toronto.
Heidel, W. A. (1935). 'Hecataeus and the Egyptian priests in Herodotus, Book II', *Memoirs of the Am. Academy of Arts and Sciences* XVIII.2 53-124.
Henderson, J. (1975). *The maculate muse: obscene language in Attic comedy.* New Haven.
Herington, C. J. (1970). *The author of the Prometheus Bound.* Austin, Texas.
Heubeck, A. (1979). *Schrift στο Archaeologica Homerica* III, κεφ. X. Göttingen.
Hirmer, M. και Arias, P.E. (1962). *A history of Greek vase painting.* London.
Hodgart, M. (1969). *Satire.* London.
Hofmann, H. (1976). *Mythos und Komödie.* Spudasmata XXX. Hildesheim.
Hofmann, W. και Wartenberg, G. (1973). 'Der Bramarbas in der antiken Komödie', *Abh. der Akad. der Wiss. der DDR*, 1973.2.
Horrocks, G. C. (1981). *Space and time in Homer.* New York.
House, H. (1956). *Aristotle's Poetics.* London.
Hunter, R. L. (1979). 'The comic chorus in the fourth century', *Z.P.E.* 36.23-38.
Husman, H. (1955). 'Zu Metrik und Rhythmik des Mesomedes', *Hermes* 83: 231-6.
Hussey, E. (1972). *The Presocratics.* London.
Huxley, G. L. (1962). *Early Sparta.* London.
(1964). 'Studies in early Greek poets II: Alcman's *Kolymbōsai*', *G.R.B.S.* 5: 26-8.

Immerwahr, H. R. (1964). 'Book rolls on Attic vases', στο *Classical, medieval and rennaissance studies in honor of Berthold Louis Ullman* I. Roma.
(1966). *Form and thought in Herodotus.* Cleveland.
(1973). 'More book rolls on Attic vases', *Antike Kunst* XVI.2 143-7.

Irigoin, J. (1962). 'Survie et renouveau de la littérature antique à Constantinople', *C.C.M.* 5: 287-302.

Jacoby, F. (1912). 'Hekataios', *RE* VII 2666-2769. (Ανατυπ. στον Jacoby (1956) 185-237.)

(1913). 'Herodotos', *RE* συμπλ. II 247 κε. Stuttgart. (Ανατυπ. στον Jacoby (1956) 7-164).

(1941). 'The date of Archilochus', *C.Q.* 35: 97-109.

(1949). *Atthis; the local chronicles of ancient Athens.* Oxford.

(1956). *Griechische Historiker.* Stuttgart.

Jacques, J. M. (1960). 'Sur un acrostiche d' Aratos (*Phén.* 783-7)', *Revue des Études Anciennes* 62: 48-61.

Jaeger, W. (1923). *Aristoteles, Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung.* Berlin. 2η έκδ., μτφρ. R. Robinson (1948). *Aristotle: fundamentals of the history of his development.* Oxford.

(1938). *Demosthenes. The origin and growth of his policy.* Berkeley.

(1939). *Paideia: the ideals of Greek culture* I, μτφρ. G. Highet. Oxford.

(1945). *Paideia: the ideals of Greek culture III*, μτφρ. G. Highet. Oxford.

(1947). *The theology of the early Greek philosophers.* Oxford.

Janáček, K. (1948). *Prolegomena to Sextus Empiricus.* Olomouc.

Janko, R. (1982). *Homer, Hesiod, and the Hymms.* Cambridge.

Janni, P. (1965, 1970). *La cultura di Sparta arcaica, Ricerche* I, II. Roma.

Jebb, R. C. (1893). *The Attic orators.* London.

Jeffery, L. H. (1961). *The local scripts of archaic Greece.* Oxford.

Jensen, C. (1923). (εκδ.) *Philodemos Über die Gedichte Buch 5.* Berlin.

Jones, A.H.M. (1940). *The Greek city from Alexander to Justinian.* Oxford.

(1963). 'The Greeks under the Roman empire', *D.O.P.* 17: 3-19.

Jones, J. (1962). *On Aristotle and Greek tragedy,* London.

Jones, W.H.S. (1923). *Hippocrates I.* Loeb. London/Cambridge, Mass.

Kahn, C. H. (1960). *Anaximander and the origins of Greek cosmology,* New York.

Kaiser, M. (1969). 'Herodots Begegnung mit Ägypten', στον Morenz, S. *Die Begegnung Europas mit Ägypten,* 243-65. Zürich.

Kapsomenos, S. G. (1964). 'The Orphic papyrus roll of Thessalonica', *Bulletin of the American society of Papyrologists* 2: 3-14.

Kennedy, G. (1959). 'Focusing of argurments in Greek deliberative oratory', *T.A.Ph.A.* 90: 131-8.

(1963). *The art of persuasion in Greece.* Princeton, N.J.

Kerferd, G. B. (1981). *The sophistic movement.* Cambridge.

Kern, O. (1922). *Orphicorum fragmenta.* Berlin.

Keydell, R. (1952). 'Bemerkungen zu griechischen Epigrammen', *Hermes* 80; 499-500.

Kirk, G. S. (1962). *The songs of Homer.* Cambridge.

(1976). *Homer and the oral tradition.* Cambridge.

(1977). In *Archilochos* by Michael Ayrton. London.

Kirk, G. S και Raven, J. (1957). *The Presocratic philosophers.* Cambridge.

Kirkwood, G.M. (1953/4) 'A survey of recent publications concerning Classical Greek lyric poetry', *C.W.* 47: 51-4.

(1974). *Early Greek monody.* Cornell Studies in Classiacal Philology XXXVII. Ithaca/London.

Kleberg, T. (1967). *Buchhandel und Verlagswesen in der Antike*. Darmstadt.

Knox, B. M. W. (1952). 'The lion in the house', *C.Ph.* 47:17-25. (= *Word and action* (Baltimore (1979) 27-38).

(1964). *The heroic temper*. Berkeley/Los Angeles.

(1968). 'Silent reading in antiquity', *G.R.B.S.* 9,4; 421-35.

(1976). 'Euripides' Medea', *Y.Cl.S.* 25: 193-206.

Koenen, L. (1979). *The Cairo codex of Menander* (P. Cair. J 43277). Φωτογραφική έκδοση που ετοιμάστηκε με την επίβλεψη του Henry Riad και του Abd el-Kadr Selim και με πρόλογο από τον L. Koenen. London, Institute of Classical Studies.

Köhnken, A. (1971). *Die Funktion des Mythos bei Pindar*. Berlin/New York.

Körte, A. (1893). 'Archäologische Studien zur alten Komödie', *J.D.A.I.* 8:61-93.

Krüger, K. W. (1832). *Untersuchungen über das Leben des Thukydides*. Berlin.

Kühn, J. H. (1956). *System-und Methodenprobleme im Corpus Hippocraticum, Hermes* Einzelschriften XVI.

Kühne, H. J. (1969). 'Appians historiographische Leistung', *W. Z. Rostock* 18: 345-77.

Labarbe, J. (1948). *L'Homère de Platon* (= Bibliothèque de la Faculté de Philos. et Lettres de L'Unversité de Liège, τεύχ. CXVII).

De Lacy, P. H. (1939). 'The Epicurean analysis of Language', *A.J.Ph.* 60: 85-92.

Lang, M. (1976). *The Athenian Agora* XXI. *Graffiti and dipinti*. Princeton, B1, B2, C5.

Lasserre, F. και Bonnard, A. (1958). *Archiloque, fragments*. Paris.

Lattimore, R. (1958). *The poetry of Greek tragedy*. Baltimore.

Lavency, M. (1964). *Aspects de la logographie judiciaire attique*. Louvain.

Lee, H.D.P. (1948). 'Place-names and the date of Aristotle's biological works', *C.Q.* 42: 61-7.

Lefèvre, E. (1979). 'Menander', στο G. A. Seeck, εκδ., *Das griechische Drama*, 307-53. Darmstadt.

Lefkowitz, M.R. (1968). 'Bacchylides'. *Ode* 5; imitation and originality', *H.S.C.Ph.* 73:45-96.

(1975*a*). 'The influential fictions in the scholia to Pindar's *Pythian* 8', *C.Ph.* 70: 173-85.

(1975*b*). 'Pindar's Lives', στο Classica et Iberica, ένα αφιέρωμα προς τιμήν του Rev. J. M. F. Marique, S. J.,εκδ. P.T. Brannan, S.J., Institute for Early Cristian Iberian Studies (Worcester, Mass), 71-93.

(1978). 'The poet as hero; fifth-century autobiography and subsequent bioraphical Fiction', *C.Q.* 28: 459-69.

Lemerle, P. (1969). 'Elèves et professeurs à Constantinople au Xe siècle', *C.R.A.I.* 576-87.

(1971). *Le premier humanisme byzantin*. Paris.

Leo, F. (1895). *Plautinische forschungen*. 2η έκδ. 1912. Berlin.

Levi, P. (1977). Βιβλιοκρισία του O. Strid, *Über Sprache und Stil des Periegeten Pausanias*, στο *C.R.* 27: 178-80.

Lewis, N. (1974). *Papyrus in classical antiquity*. Oxford.

Lloyd-Jones, H. (1956). 'Zeus in Aeschylus', *J.H.S.* 76: 55-67.

(1957). *Aeschylus* II. 2η έκδ. Loeb.

(1966). 'Problems of early Greek tragedy', στο *Estudios sobre la tragedia griega, Cuadernos de la Fondación Pastor* XIII 11-33.

(1971). *The Justice of Zeus*. Berkeley/Los Angeles.

(1973). 'Modern interpretation of Pindar: the Second Pythian and Seventh Nemean Odes', *J.H.S.* 93: 109-37.

(1975). *Females of the species: Semonides on women.* London.
Lobel, E. (1925). *Σαπφοῦς μέλη.* Oxford.
(1927). *'Αλκαίου μέλη. Oxford.*
Long, A.A. (1968). *Language and thought in Sophocles.* London.
(1971). 'Aisthesis, prolepsis and linguistic theory in Epicurus', *B.I.C.S.* 18: 114-33.
(1974). *Hellenistic philosophy.* London.
(1976). 'Heraclitus and Stoicism', *Φιλοσοφία* 5-6: 134-56.
Lucas, D.W. (1968). *Aristotle, Poetics.* Oxford.
Luck, G. (1967). Βιβλιοκρισία του Gow-Page, *Hellenistic Epigrams, G.G.A.* 219 (1967) 23-61.
Ludwig, W. (1970), 'Die plautinische Cistellaria und das Verhältnis von Gott und Handlung bei Menander', στο *Entretiens Hardt 16*: 43-110.
Luppe, W. (1980). *'Literarische Texte: Drama. Archiv für Papyrusforschung* 27: 233-50.
Luschnat, O. (1971). 'Thukydides', *RE* συμπλ. XII 1085-1354
(1974). 'Thukydides (Nachträge)', *RE* συμπλ. XIV.
Lynch, J.P. (1972). *Aristotle's school.* Berkeley/Los Angeles/London.
Maass, E. (1898). *Commentariorum in Aratum reliquiae.* Berlin.
MacDowell, D. (1962). *Andocides, On The mysteries.* Oxford.
(1971). Aristophanes, Wasps. Oxford.
McKay, K.J. (1974). 'Alkman Fr. 107 Page', *Mnemosyne* 4. 27:413-14.
Maehler, H. (1976). 'Der Metiochos-Parthenope-Roman', *Z.P.E.* 23:1-20.
(1980). 'A new method of dismounting papyrus cartonnage', *B.I.C.S.* 27:120-2.
Marrou, H.-I.(1965). *Histoire de l'éducation dans l'antiquité.* 6η έκδ. Paris.
Marzullo, B. (1964). 'Il primo Partenio di Alcmane', *Philologus* 108: 174-210.
Mates, B. (1953). *Stoic logic.* Berkeley/Los Angeles.
Mathieu, G. (1948). *Démosthène. L'homme et l'oeuvre.* Paris.
Mazon, P. (1904) *Essai sur la compositon des comédies d'Aristophane.* Paris.
(1948) (έκδ.) *Indroduction à l'Iliade.* Budé. Paris.
Meiggs, R. και Lewis, D.M. (1969). *A selection of Greek historical inscriptions to the end of the fifth century B.C.* Oxford.
Meillier, C. (1976). 'Callimaque (P.L. 76d, 78abc, 82, 84, IIIc) Stésichore (?) (P.L. 76 abc)'. *Cahiers de recherche de L' Institut de Papyrologie et d' Égyptologie de l' Université de Lille* IV: 255-360.
Mensching, E. (1963). *Favorin von Arelate. Der erste Teil der Fragmente.* Berlin.
Merkelbach, R. (1962). *Roman and Mysterium in der Antike. München/Berlin.*
(1974). 'Epilog des einen der Herausgeber', στό R. Merkelbach και M. West, 'Ein Archilochos-Papyrus', *Z.P.E.* 14: 97-113.
Mette, H.J. (1959). *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos.* Berlin.
Millar, F. (1977). *The emperor in the roman world.* London.
Milne, J.G. (1908). 'Relics of Graeco-Egyptian schools', *J.H.S.* 28:121-32.
Misch, G. (1950). *History of autobiography in antiquity.* London.
Momigliano, A.D. (1966). 'The place of Herodotus in the history of historiography', στο *Studies in historiography.* London. 127 κε.
(1971). *The development of Greek biography.* Cambridge, Mass.
(1975). *Alien wisdom.* Cambridge.

Moraux, P. (1973). *Der Aristotelismus bei den Griechen* I. Berlin/New York.

Morrison, J. S. (1961). 'Antiphon', *P.C.Ph.S.* n.s. 7: 49-58.

Mourelatos, A.P.D. (1970). *The route of Parmenides: a study of word, image and argument in the fragments.* New Haven/London.

Murray, G. (1933). *Aristophanes: a study.* Oxford.

Muscarella, O.W. (1974). *Ancient art: The Norbert Schimmel Collection.* Mainz.

Mussche, H.F. *κ.ά.* (1965). *Thorikos* III. Bruxelles.

Myres, J.L. (1953). *Herodotus father of history.* Oxford.

Nagy, G. (1973). 'On the death of Actaeon', *H.S.C.Ph.* 77: 179-80.

Navarre, O. (1900). *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote.* Paris.

Nenci, G. (1954). *Hecataei Milesii fragmenta.* Firenze.

Nestle, W. (1901). *Euripides. Der Dichter der griechischen Aufklärung.* Stuttgart.

Newiger, H.-J. (1957). *Metapher und Allegorie: Studien zu Aristophanes.* Zetemata XVI. München.

Norman, A.F. (1960). 'The book trade in fourth-century Antioch', *J.H.S.* 80:122-6.

Norwood, G. (1931). *Greek comedy.* London.

(1945). *Pindar.* Berkeley/Los Angeles.

Nutton, V. (1972). 'Galen and medical autobiography', *P.C.Ph.S.* 18: 50-62.

Oeri, H.G. (1948). *Der Typ des Komischen Alten: seine Nachwirkungen und seine Herkunft.* Basel.

Oertel, F. (1970). *Herodots Ägyptischer Logos und die Glaubwürdigkeit Herodots.* Bonn.

Ohly, K. (1928). *Stichometrische Untersuchungen = Zentralblatt für Bibliothekswesen,* παράρτ. 61. Leipzig.

Owen, A.S. (1936). 'The date of the Electra of Sophocles', στο *Greek poetry and life, Essays presented to Gilbert Murray,* εκδ. C. Bailey και άλλοι. Oxford.

Owen, G.E.L. (1960). 'Eleatic questions', *C.Q* 10:84-102· ανατύπ. με συμπληρωματικές σημειώσεις στους D. J. Furley και R.E. Allen, εκδ. (1975) *Studies in presocratic Philosophy* II 48-81. London.

Page, D. L. (1942). *Greek literary papyri.* London.

(1951*a*). *Alcman: The Partheneion.* Oxford.

(1951*b*). 'Simonidea', *J.H.S.* 71: 133-42.

(1951*c*). *A new Chapter in the history of Greek tragedy.* Cambridge.

(1953). 'Thucydides' description of the great plague at Athens', *C.Q.* 3: 97-115.

(1955). *Sappho and Alcaeus.* Oxford.

(1956). 'Greek verses from the eighth century B.C'., *C.R.* 6: 95-7.

(1959). *History and the Homeric Iliad.* Berkeley/Los Angeles.

(1964). 'Archilochus and the oral tradition', στο *Entretiens Hardt* 10: 117-63. Genève.

(1973*a*). 'Stesichorus: The Geryoneis', *J.H.S.* 93: 136-54.

(1973*b*). 'Stesichorus: The "Sack of Troy" and the "Wooden Horse" (P.Oxy. 2169 and 2803)', *P.C.Ph.S.* n.s. 19: 47-65.

Panofsky, D. και E. (1962). *Pandora's Box.* 2η έκδ. Princeton, N.J.

Papanikolaou, A. D. (1973). *Chariton-Studien.* Hypomnemata XXXVII. Göttingen.

Parry, A. (1971). (εκδ.) *The making of Homeric verse* (συλλογή των έργων του Milman Parry με εισαγωγή από τον Adam Parry). Oxford.

(1981). *'Logos' and 'ergon' in Thucydides.* New York.

Parsons, P. J. (1977). 'The Lille "Stesichorus", *Z.P.E.* 26:7-36.

Patzer, H. (1937). *Das Problem der Geschichtsschreibung des Thucydides und die thucydideische Frage.* Berlin.

Pavese, C.O. (1967). 'Alcmane, il Partenio del Louvre' *Q.U.C.C.* 4: 113-33.

(1972). *Tradizione e generi poetici della Grecia arcaica.* Roma.

Payne, H. (1931). *Necrocorinthia.* Oxford.

Pearson, L. (1939). *Early Ionian historians.* Oxford.

(1952). 'Prophasis and aitia', *T.A.Ph.A.* 83: 205-23.

(1964). 'The develompent of Demosthenes as a political orator', *Phoenix* 18:95-109.

(1966). 'Apollodorus, the eleventh Attic orator', *The classical tradition. Literary and historical studies in honor of Harry Caplan,* σ. 347-59. Ithaca.

(1972). 'Prophasis: a clarification', *T.A.Ph.A.* 103: 381-94.

Pečirka, J. (1963). 'Aristophanes' Ekklesiazusen und die Utopien in der Krise der Polis', *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität, Berlin: Gessellschaft. u. sprach.* 12: 215-19.

(1976). 'The crisis of the Athenian Polis in the fourth century', *Eirene* 14: 5-29.

Penwill, J. L. (1974). 'Alcman's Cosmogony', *Apeiron* 8: 13-39.

Perrotta, G. και Gentili, B. (1965). *Polinnia.* Messina/Firenze.

Perry, B.E. (1952). *Aesopica* I. Urbana, Illinois.

(1965). *Babrius and Phaedrus.* Loeb. London/Cambridge, Mass.

(1967). *The ancient romances. A literary-historical account of their origins.* Berkeley/Los Angeles.

Petri, R. (1963). *Ueber den Roman des Chariton.* Meisenheim am Glan.

Phohl, G. (1968). (εκδ.) *Das Alphabet.* Wege der Forschung LXXXVIII. Darmstadt.

Philippson, R. (1932). 'Sokrates' Dialektik in der Wolken', *Rh.M.* 81:30-8.

Pickard-Cambridge, A.W. (1946). *The theatre of Dionysus at Athens.* Oxford.

Podlecki, A.J. (1971). 'Stesichoreia', *Athenaeum* 49:313-27.

Pohlenz, M. (1933). 'To prepon. Ein Beitrag zur Geschichte des Griechischen Geistes', *N.G.G.* 1933: 53-92.

(1937). *Herodot der erste Geschichtsschreiber des Abendlandes.* Berlin.

Pollitt, J. J. (1974). *The ancient Greek view of art: criticism, history and teminology.* New Haven/London.

Pouilloux, J. (1964). 'Archiloque et Thasos: Histoire et poésie', στο *Entretiens Hardt* 10: 1-27. Genève.

Powell, J. E. (1939). *The history of Herodotus.* Cambridge.

Privitera, G. A. (1965). *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica.* Roma.

Puelma, M. (1977). 'Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossem Partheneion-Fragment', *M.H.* 34: 1-55.

Radermacher, L. (1951). 'Artium scriptores. Reste der voraristotelischen Rhetorik', *S.A.W.W.* 227:3.

Rau, P. (1967). *Paratragodia: Untersuchung einer dramatischen Form des Aristophanes.* Zetemata XLV. München.

Rawlings, H. R. (1981). *The structure of Thucydides' history.* Princeton, N.J.

Reardon, B.P. (1969). 'The Greek novel', *Phoenix* 23: 55-73.

(1971). *Courants littéraires grecs des IIe and IIIe siècles après J.C.* Paris.
Reeve, M. D. (1971). 'Hiatus in Greek novelists', *C.Q.* 21: 514-39.
Reinhardt, K. (1916). *Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie.* Bonn.
(1947). *Sophokles.* 3η έκδ. Frankfurt am Main.
Reynolds, L. D. και Wilson, N.G. (1974). *Scribes and scholars,* 2η έκδ. Oxford.
Richardson, N. J. (1974). *The Homeric Hymn to Demeter.* Oxford.
Robert, C. (1911). *Die Masken der neueren attischen Komödie.* Hallisches Winckelmannsprogr. XXV. Halle a.S.
Robert, L. (1935). 'Notes d'épigraphie hellénistique', *B.C.H.* 59:421-5 (= *Opera minora selecta I* (1969)178-82. Amsterdam)
(1968). 'De Delphes à l' Oxus. Inscriptions grecques nouvelles de la Bactriane', *C.R.A.I.* 421-57.
Roberts, C.H.(1953). 'Literature and society in the papyri', *M.H.* 10: 264-79.
(1954). 'The codex', *P.B.A.* 40: 169-204.
(1970). 'Books in the Graeco-Romann world and in the New Testament', *Cambridge History of the Bible* I, 48-66. Cambridge.
Roberts, C.H και Skeat, T.C. (1983). *The birth of the codex.* British academy publications, Oxford.
Robertson, M. (1969). 'Geryoneis : Stesichorus and the vase-painters', *C.Q.* 19: 207-21.
de Romilly, J. (1956 *a*). *Histoire et raison chez Thucydide.* Paris.
(1956*b*). 'L' utilité de l' histoire selon Thucydide', στο *Entretiens Hardt* 4. Genève.
(1962). Le pseudo-Xenophon et Thucydide', *Revue de Philologie* 36: 225-41.
(1963). Thucydides and Athenian imperialism, μτφρ. P. Thody. Oxford.
Ronnet, G. (1951). *Étude sur le style de Démosthène dans les discours politiques.* Paris.
Rose, H.J. (1932). 'Stesichorus and the Rhadine-Fragment', *C.Q.* 26:88-92.
Rosenmeyer, T. G. (1966). 'Alcman's *Partheneion* 1 reconsidered', *G.R.B.S* 7: 321-59.
Ross, W.D. (1923). *Aristotle.* London.
Rostagni, A. (1955). *Scritti minori.* 3 τόμοι. Torino.
Russell, D. A. (1964). *Longinus on the sublime.* Oxford.
(1973). *Plutarch.* London.
Russell, D. A. και Wilson, N.G. (1981). (εκδ.). *Menander Rhetor, On epideictic oratory.* Oxford.
Russell, D.A. και Winterbottom, M. (1972). *Ancient literary criticism.* Oxford.
de Ste Croix, G.E.M. (1972). *The origins of the Peoloponnesian War.* London.
Salmon, P. (1961). 'Chariton d'Aphrodisias et la révolte égyptienne de 360 avant J.-C.', *Chronique d' Égypte* 36: 365-76.
Sambursky, S. (1959). *The physics of the Stoics.* London.
Sandbach, F.H. (1975). *The Stoics.* London.
Sayce, A.H. (1883). *Herodotos I-III.* London.
Schadewaldt, W. (1928). *Der Aufbau des Pindarischen Epinikion.* Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft. Geisteswiss. Klasse V. 3. Halle.
(1929). *Die Geschichtsschreibung des Thukydides.* Berlin.
Scheller, P. (1911). *De hellenistica historiae conscribendae arte.* Leipzig.
Schlesinger, E. (1968). 'Zu Pindar, Pyth. 12', *Hermes* 96: 275-86.
Schmid, W. (1926). (έκδ.) *Ps-Aristides, Libri rhetorici.* BT. Leipzig/Stuttgart.

(1948). 'Das Sokratesbild der Wolken', *Philologus* 97: 209-28.
Schröder, H.O. (1934). *In Platonis Timaeum commentariorum Fragmenta*. BT. Leipzig/Stuttgart.
Schwartz, E. (1919). *Das Geschichtswerk des Thucydides*. Bonn.
Schwarze, J. (1971). *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung*. Zetemata LI. München.
Sedley, D.N. (1974). 'The structure of Epicurus On Nature', *Cronache Ercolanesi* 4: 89-92.
Seeberg, A. (1971). *Corinthian Komos vases*. *B.I.C.S.* παράρτ. XXVII.
Segal, C.P. (1962). 'Gorgias and the psychology of the logos', *H.S.C.Ph.* 66: 99-155.
(1975). 'Pebbles in golden urns: the date and style of Corinna', *Eranos* 63: 1-8.
(1976). 'Bacchylides reconsidered; epithets and the dynamics of lyric narrative', *Q.U.C.C.* 22: 99-130.
(1977). 'The myth of Bachylides 17: heroic quest and heroic identity', *Eranos* 74: 23-37.
Seidensticker, B. (1978). 'Archilochus and Odysseus', *G.R.B.S.* 19: 5-22.
Severyns, A. (1933). *Bacchylide, Essai biographique*. Liège/Paris.
(1963). *Recherches sur la Chrestomathie de Proclos* IV (= Bibliothèque de la Faculté de Philos. et Lettres de l'Université de Liège, τεύχ. 170).
Shackleton Bailey, D.R. (1966). *Cicero's letters to Atticus* V. Cambridge.
Sifakis, G.M. (1971). *Parabasis and animal choruses*. London.
Simon, E. (1971). 'Die "Omphale" des Demetrios', *A.A.*: 199-206.
(1972). *Das antike Theater*. Heidelberg. (Μτφρ. C.E. Vafopoulou-Richardson (1982) London).
Sisti, F. (1965). 'Le due Palinodie di Stesicoro', *Stud. Urb.* 39: 303-13.
Skeat, T.C. (1956). 'The use of dictation in ancient book production', *P.B.A.* 42: 179-208.
Smith, A.H. (1898). 'Illustrations to Bacchylides', *J.H.S.* 18: 267-80.
Smyth, H.W. (1900). *The Greek melic poets*. London.
Snell, B. (1953). *The discorery of the mind: the Greek origins of European thought*, μτφρ.T. G. Rosenmeyer. Oxford.
Snell, B. και Maehler, H. (1975). *Pindari carmina cum fragmentis*. BT. Leipzig/Stuttgart.
Solmsen, F. (1931). 'Antiphonstudien. Untersuchungen zur Entstehung der attischen Gerichtsrede', *Neue philologische Untersuchungen* VIII. Berlin.
(1961). 'Greek philosophy and the discovery of the nerves', *M.H.* 18: 169-97.
(1975). *Intellectual experiments of the Greek enlightment*. Princeton, N.J.
Sourdille, C. (1910). *La durée et l' étendue du voyage d' Hérodote en Égypte*. Paris.
Spiegelberg, W. (1929). *The credibility of Herodotus' account of Egypt*. Μτφρ. A.M. Blackman. Oxford.
Sprague, R. K. (1972). *The older sophists*. Columbia, South Carolina.
Stadter, P. A. (1973). (έκδ.) *The Speeches in Thucydides*. Chapel Hill.
Stahl, H.-P. (1966). *Thucydides; die Stellung des Menschen im geschichtlichen Prozess*. München.
Steinmetz, P. (1960). 'Menander und Theophrast', *Rh.M.* 103: 185-91.
Stern, J. (1967). 'The structure of Bacchylides' Ode 17', *R.B.Ph.* 45:40-7.
Stevenson, J. G. (1974). 'Aristotle as historian of philosophy', *J.H.S.* 94: 138-43.
Strid, O. (1976). *Über Sprache und Stil des Periegeten Pausanias*. Uppsala.
Strohmaier, G. (1976). 'Übersehenes zur Biographie Lukians', *Philologus* 120: 117-22.

Sutton, D.F. (1974*a*). *The date of Euripides' Cyclops*. Ann Arbor.
(1974*b*). 'A handlist of satyr plays', *H.S.C.Ph.* 78: 107-43.
Svoboda, K. (1952). 'Les idées de Pindare sur la poésie', *Aegyptus* 32: 108-20.
Szepessy, T. (1975). 'Die "Neudatierung" des Heliodorus und die Belagerung von Nisibis', *Eirene* (=Actes de la XIIe conférence internationale d' études classiques). Amsterdam.
Taplin, O. (1975). 'The title of Prometheus Desmotes', *J.H.S.* 95: 184-6.
Tarán, L. (1981). *Speusippus of Athens: a critical study with a collection of the related texts and commentary*. Leiden.
Tarditi, G. (1968). *Archiloco*. Roma.
Tarn, W.W. (1933). 'Alexander the Great and the unity of mankind', *Proceedings of the British Academy* 19: 123-66.
Thayer, H. S. (1975). 'Plato's quarrel with poetry: Simonides', *J.H.I.* 36: 3-26.
Thesleff, H. (1961). *An introduction to the Pythagorean writings of the Hellenistic period.* Acta Academiae Aboensis, Humaniora XXIV. 3. Åbo.
(1965). *The Pythagorean texts of the Hellenistic period.* Acta Academiae Aboensis, Humaniora Ser. A. XXX.1 Åbo.
Thierfelder, A. (1956). 'Römische Komödie', *Gymnasium* 63: 326-45.
Thummer, E. (1968-9). *Pindar, Die Isthmischen Gedichte.* 2 τόμοι. Heidelberg.
Tigerstedt, E.N. (1965). *The legend of Sparta in classical antiquity.* Lund.
Torrance, R.M. (1965). 'Sophocles: some bearings', *H.S.C.Ph* 69: 269-327.
Trendall, A. D. (1967). *Phlyax vases.* 2η ἐκδ. *B.I.C.S.* παράρτ. XIX.
Trendall, A.D. και Webster, T.B.L. (1971). *Illustrations of Greek drama.* London.
Treu, M. (1966). 'Pseudo-Xenophon *ΠΟΛΙΤΕΙΑ ΑΘΗΝΑΙΩΝ*', *RE* IXA.2 1928-1982. Stuttgart.
(1968*a*). 'Alkman',*RE* συμπλ. XI 19-29.
(1968*b*).'Stesichoros' *RE* συμπλ. XI 1253-6.
Trüdinger, K. (1918). *Studien zur Geschichte der griechisch-römischen Ethnographie.* Διδ. διατρ. Basel/Leipzig.
Turner, E. G. (1952). *Athenian books in the fifth and fourth centuries.* Εναρκτήριο μάθημα. 2η ἐκδ. 1978. London.
(1965). 'Athenians learn to write: Plato's *Protagoras* 326a', *B.I.C.S.* 12: 67-9.
(1968). *Greek papyri.* Oxford.
(1971). *Greek manuscripts of the ancient world.* Oxford.
(1973). *The papyrologist at work. G.R.B.S.* μονογραφία VI.
(1976). 'A fragment of Epicharmus? (or Pseudoepicharmea?)', *W.S.* 89:48-57.
(1978). 'The lost beginning of Menander, *Misoumenos*', *Proc. Brit. Acad.* 73: 315-31.
(1980). 'The rhetoric of question and answer in Menander', *Themes in Drama* 2: 1-23.
Untersteiner, M. (1954). *The sophists,* μτφρ. K. Freeman. Oxford.
Usher, S. (1973). 'The Style of Isocrates', *B.I.C.S.* 20: 39-67.
(1976). 'Lysias and his clients', *G.R.B.S.* 17: 31-40.
Ussher, R.G. (1960). *The characters of Theophrastus.* London.
(1973). *Aristophanes, Ecclesiazusae.* Oxford.
Vallet, G, (1958), *Rhégion et Zancle.* Bibl. d' Écoles Françaises d' Athènes et de Rome CLXXXIX. Paris.

Van Groningen, B. A. (1935/6). 'The enigma of Alcman's Partheneion', *Mnemosyne* σειρ. III, 3: 241-61.

(1963). *Traité d' histoire et de critique des textes grecs.* Amsterdam.

Vermeule, E. (1966). 'The Boston Oresteia Krater', *A.J.A.* 70: 1-22.

Vernant, J. -P. (1980). *Myth and society in ancient Greece,* μτφρ. J. Lloyd. Brighton.

Vernant, J. -P. και Detienne, M. (1974). *Les ruses de l' intelligence. La métis chez les grecs.* Paris. (Αγγλ. μτφρ. *Cunning intelligence in Greek culture and society* (1978) Hassocks.)

Vickers, B. (1973). *Towards Greek tragedy.* London.

Voigt, E.-M. (1971). *Sappho et Alcaeus.* Amsterdam.

Vürtheim, J. (1919). *Stesichoros' Fragmente und Biographie.* Leiden.

Wace, A.J.B και Stubbings, F. H. (1962). (εκδ.). *A companion to Homer.* London.

Wade-Gery, H. T. (1932). 'Thucydides the son of Melesias', *J.H.S.* 52: 205-27.

(1945). 'Kritias and Herodes', *C.Q.* 39: 19-33.

(1952). *The poet of the Iliad.* Cambridge.

Walbank, F. W. (1938). ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΤΡΑΓΩΙΔΟΥΜΕΝΟΣ, *J.H.S.* 68: 55-68.

(1955). 'Tragic History: a reconsideration', *B.I.C.S.* 2:4-14.

(1972). *Polybius.* Berkeley/Los Angeles.

Webster, T.B.L. (1950). *Studies in Menander.* 2η έκδ. 1960 Manchester.

(1952). 'Chronological notes on Middle Comedy', *C.Q.* 2: 13-26.

(1959). *Greek art and literature, 700-530 B.C.* London

(1965). 'The poet and the mask', στον M. J. Anderson, εκδ., *Classical drama and its influence: essays presented to H.D.F. Kitto,* 3-13. London.

(1967). *The tragedies of Euripides.* London.

(1968). 'Stesichoros: Geryoneis', *Agon* 2: 1-9.

(1969). *Monuments illustrating New Comedy.* 2η έκδ. *B.I.C.S.* παράρτ. XXIV.

(1970*a*). *The Greek chorus.* London.

(1970*b*). *Studies in later Greek comedy.* 2η έκδ. Manchester.

(1974). *Menander: an introduction.* Manchester.

Webster, T. B. L. και Green, J. R. (1978). T. B. L. Webster, *Monuments illustrating Old and Middle Comedy,* 3η έκδ. αναθεωρημένη και επαυξημένη από τον J. R. Green, *B.I.C.S.* παράρτ. XXXIX.

Wehrli, F. R. (1948). *Motivstudien zur griechischen Komödie.* Zürich/Leipzig.

Weidauer, K. (1954). *Thucydides und die Hippokratischen Schriften; der Einfluss der Medizin auf Zielsetzung und Darstellungsweise des Geschichtswerkes.* Διδ. διατρ. Heidelberg.

Weitzmann, K. (1959). *Ancient book illumination.* Cambridge, Mass.

(1970). *Illustrations in roll and codex,* 2η έκδ. Princeton, N.J.

Welles, C. B., Fink, R. O. και Gilliam, J. F. (1959). *The excavations at Dura-Europos, Final report V, part I. The parchments and the Papyri.* New Haven.

Wells, J. (1923). 'The Persian friends of Herodotus', στο *Studies in Herodotus,* 95-111. Oxford.

West, M. L. (1963). 'Three Presocratic cosmologies', *C.Q.* 13: 154-76 (154-6 για τον Αλκμάνα).

(1965). 'Alcmanica', *C.Q.* 15: 188-202.

(1966). *Hesiod, Theogony.* Oxford.

(1967). 'Alcman and Pythagoras', *C.Q.* 17: 1-15.
(1969). 'Stesichorus Redivivus *Z.P.E.* 4: 135-49.
(1970*a*). 'Melica', *C.Q.* 20:205-15.
(1970*b*). 'Corinna', *C.Q.* 20: 277-87.
(1971*a*). 'Stesichorus', *C.Q.* 21: 302-14.
(1971*b*). 'Further light on Stesichorus' Iliu Persis', *Z.P.E.* 7:262-4.
(1974). *Studies in early Greek elegy and iambus.* Berlin/New York.
(1975). 'Cynaethus' Hymn to Apollo', *C.Q.* 25: 161 κε.
(1977). 'Notes on Papyri', *Z.P.E.* 26: 38-9.
(1978*a*) *Hesiod, Works and days.* Oxford.
(1978*b*).*Theognidis et Phocylidis fragmenta.* Berlin.

West, S. (1967). *The Ptolemaic papyri of Homer.* (Papyrologica Coloniensia III). Köln/Opladen.
(1974). 'Joseph and Asenath: a neglected Greek romance', *C.Q.* 24: 70-81.
(1983). 'Notes on the text of Lycophron', *C.Q.* 33: 114-35.
(1984). 'Lycophron Italicised', *J.H.S.* 104: 127-51.

Westlake, H. D. (1977). 'Thucydides on Pausanias and Themistocles. A written source?', *C.Q* 37 (1977) 93-110.

Wevers, R.F. (1969). *Isaeus. Chronology, prosopography, and social history.* The Hague.

Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1903). *Timotheos: Die Perser.* Leipzig.
(1925). Menander: Das Schieldsgericht. Berlin.
(1962). *Kleine Schriften* IV. Berlin.

Wilson, A.M. (1974). 'A Eupolidean parallel for the rowing scene in Aristophanes' *Frogs'*, *C.Q.* 24:250-2.

Wilson, N.G. (1975). 'Books and readers in Byzantium', *Byzantine books and bookmen.* Dumbarton Oaks.

Wind, R. (1971-2). 'Bacchylides and Pindar: A question of imitation', *C.J.* 67: 9-13.

Winnington-Ingram, R.P. (1948). 'Clytemnestra and the vote of Athena', *J.H.S.* 68: 130-47.
(1965). 'Tragedy and Greek archaic thought', στον M. J. Anderson, εκδ., *Classical drama and its influence.* London.

Wirth, T. (1967). 'Arrians Erinnerungen an Epiktet', *M.H.* 24: 149-89, 197-216.

Wolke, H. (1978). *Untersuchungen zur Batrachomyomachia.* Meisenheim am Glan.

Woodbury, L. E. (1967). 'Helen and the Palinode', *Phoenix* 21: 157-76.
(1976). 'Aristophanes' *Frogs* and Athenian literacy: *Ran.* 52-53, 1114', *T.A.Ph.A.* 106:349-57.
(1979*a*). 'Gold hair and grey, or the game of love: Anacreon fr. 13:358 *PMG,* 13 Gentili', *T.A.Ph.A.* 109: 277-87.
(1979*b*). 'Neoptolemus at Delphi: Pindar, *Nemean* 7.30κε.' *Phoenix* 33: 95-133.

Young, D.C. (1964). 'Pindaric criticism', *Minnesota Review* IV 584-641· ανατύπ. στους W. M. Calder III και J. Stern, εκδ. (1970) *Pindaros und Bakchylides,* 1-95. Darmstadt.

Zalateo, G. (1961). 'Papiri scolastici', *Aegyptus* 41: 160-235.

Zieliński, T. (1885). *Die Gliederung der altattischen Komödie.* Leipzig.

Zuntz, G. (1949). 'Once again the Antiphontean Tetralogies', *M.H. 6: 100-3.*
(1955). *The political plays of Euripides.* Manchester.
(1971). *Persephone.* Oxford.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

Οι κύριες παραπομπές διακρίνονται με τους αριθμούς που είναι με μαύρα στοιχεία. Οι κύριες αναφορές στο Παράρτημα (που θα πρέπει να τις συμβουλεύεται κανείς για βασικές λεπτομέρειες του βίου και του έργου των συγγραφέων, και για τη βιβλιογραφία) δίνονται με πλάγιους αριθμούς.